



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

**En busca del infinito:  
interpretación de los conceptos claves del arte,  
siguiendo las propuestas de autores referenciales**

Raúl Fernández Fernández



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – CompartirIgual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – CompartirIgual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**



Partiendo de la metafísica neoplatónica, vemos cómo el hombre indaga en la reconversión al origen. Según dicha filosofía, el hombre se encuentra en lo más bajo del estatus, es decir, la materia como tercera hipóstasis. Utilizando la belleza intentará alcanzar en un movimiento ascendente dicho origen, de ahí que el hombre griego de la academia de Atenas busque la perfección en las diferentes obras artísticas, ya sea utilizando la proporción áurea en estructuras arquitectónicas o cánones de belleza en esculturas. Con la única finalidad de reconvertir la materia informe en principio espiritual, que es sinónimo de belleza. Belleza es, por tanto, el estado entre el uno y la primera hipóstasis, Afrodita, nacida de la fuente primigenia, que es Urano.

Entre el Medievo y el pensamiento moderno surge un humanismo renacentista, un movimiento de transición en el desarrollo del pensamiento occidental que retoma textos clásicos y los reinterpreta, asimilando la cultura romana y la griega, lo cual facilita la aparición de la academia neoplatónica. Agrupada en torno a la figura de Masilio Ficino desarrolla una forma de pensar, nuevos sentimientos y aspiración ideal de la vida. De esta manera, surge la idea de que el amor genera movimientos del alma que dan lugar a la felicidad en la Tierra y después en la vida ultraterrenal. La escuela florentina se nutre de las enseñanzas neoplatónicas. El amor es el movimiento de reconversión y retorno de la materia, capaz de alejar al hombre de lo terrenal hacia etapas superiores. La alegoría de la primavera y El nacimiento de Venus representan dicha idea.

Entre los siglos XVII-XIX se produce un cambio en la búsqueda del Dios. Aunque se sigue mantenido una relación con la idea de lo divino, Kant anuncia un cambio. El dios griego entendido como finito toma una naturaleza infinita: ello se fundamenta en que la razón comprende la noción de infinito en la naturaleza y el alma. Y, en segundo lugar, en el Romanticismo, el Dios entendido por Kant como naturaleza infinita adquiere un papel de eterna revelación: primero, en la infinitud que se percibe en la naturaleza; después, en el espíritu finito y, por último, en Dios manifestado en lo más profundo de la naturaleza: a través de su lado más oscuro, reflejado en leyendas e imágenes alucinadas del inconsciente humano.

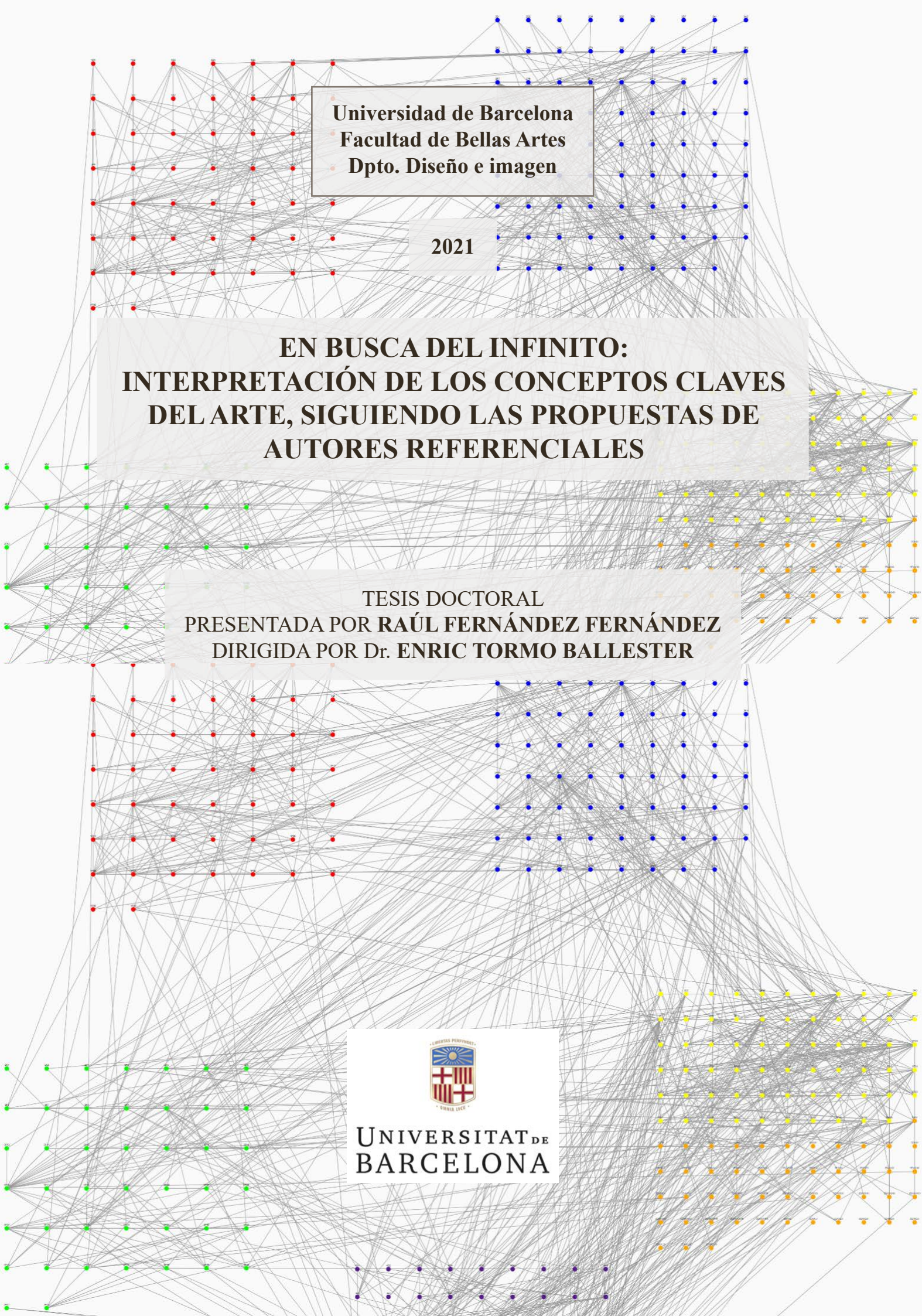
Finalmente, el Dios entendido como símbolo artístico e idea, en su capacidad de crear múltiples singulares, utilizando al sujeto para manifestarse en toda su plenitud, de forma ilimitada. Artistas como Velázquez desarrollan símbolos sublimes que no agotan sus posibilidades y que siempre son abiertos, claro ejemplo del proceso manifiesto del Dios creador e inagotable. De ahí que la grandeza del artista sea formular símbolos e ideas con capacidad de posibilitar singulares de reflexión, acción o sensibilidad estética.



EN BUSCA DEL INFINITO:  
INTERPRETACIÓN DE LOS CONCEPTOS CLAVES  
DEL ARTE, SIGUIENDO LAS PROPUESTAS DE  
AUTORES REFERENCIALES

2021

TESIS DOCTORAL  
PRESENTADA POR RAÚL FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ  
DIRIGIDA POR Dr. ENRIC TORMO BALLESTER









**EN BUSCA DEL INFINITO: INTERPRETACIÓN DE LOS  
CONCEPTOS CLAVES DEL ARTE, SIGUIENDO LAS  
PROPUESTAS DE AUTORES REFERENCIALES**

Tesis Doctoral

Raúl Fernández Fernández

**Universidad de Barcelona**

Facultad de Bellas Artes

Dpto. Diseño e imagen

Programa de doctorado

La realitat assetjada: Concepte, procés, i experimentació artística

Director

Dr. Enric Tormo Ballester

Tutor

Dr. Enric Tormo Ballester

**Abril 2021**



### **Agradecimientos**

Dr. Enric Tormo Ballester , Dr. Miquel Quílez Bach, Héctor Enrique González, grupo de profesores del programa de doctorado de La realitat assetjada: Concepte, procés, i experimentació artística, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.



Realidad solo hay una. Todos intentan explicar esa única realidad.

Enric Tormo Ballester



Bernini, Gian Lorenzo. *Estudio para tritón*.1642-43. Dibujo a la tiza roja. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.

ÍNDICE

Contenido

*ÍNDICE* ..... 9

**INTRODUCCIÓN GENERAL**..... 13

ORÍGENES DE LA INVESTIGACIÓN ..... 15

OBJETO DE ESTUDIO ..... 15

*Planteamiento del problema*..... 15

*Objeto y aportaciones del estudio sobre En busca del infinito: interpretación de los conceptos claves en arte, siguiendo las propuestas de autores referenciales:* ..... 15

*Estado de la cuestión* ..... 16

        Belleza y amor, siglos XIII-XVI .....16

        A partir de la inflexión en la estética de los siglos XVII-XIX.....16

        A partir de la revolución estética del siglo XX-XXI .....17

**FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA** ..... 19

INVESTIGACIÓN INDAGATORIA ..... 21

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN ..... 21

METODOLOGÍA DE LA ESTÉTICA ..... 22

*Belleza y amor, siglos xiii-xvi* ..... 22

*Inflexión en la estética de los siglos XVII-XIX*..... 22

*Revolución estética, siglos XX-XXI* ..... 23

**CLAVES DE LECTURA** ..... 25

ORGANIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN ..... 27

*Primera parte, conceptual* ..... 27

*Segunda parte, audiovisual*..... 27

LISTADO DE LAS ABREVIATURAS DE LAS FUENTES MÁS CONSULTADAS ..... 27

*Generales:* ..... 27

*Referente a Ludwig Wittgenstein:* ..... 28

**INICIO**..... 29

**BELLEZA Y AMOR, SIGLOS XIII-XVI**..... 31

INTRODUCCIÓN ..... 31

AUTORES ..... 33

*Platón*..... 33

        La metafísica neoplatónica .....33

        La belleza en la metafísica neoplatónica .....34

    Obras .....35

        El banquete .....35

*Marsilio Ficino*..... 37

        Amor, camino a la iluminación .....37

        La escuela florentina .....42

    Obras .....43

        De amore.....43

*Sandro Botticelli* ..... 51

        Obras .....51

            La alegoría de la primavera .....51

            .....51

        El nacimiento de Venus .....55

*Giordano Bruno*..... 56



**INFLEXIÓN EN LA ESTÉTICA DE LOS SIGLOS XVII-XIX ..... 63**

INTRODUCCIÓN ..... 63

EL BARROCO ..... 65

AUTORES ..... 79

*Francis Bacon* ..... 79

*Georg Wilhelm Friedrich Hegel* ..... 83

*Baruch Spinoza* ..... 85

*Thomas Hobbes* ..... 87

*Blaise Pascal* ..... 88

*Kant* ..... 89

*Friedrich Schiller* ..... 95

        Kallias ..... 95

            Visión de Schiller en la correspondencia mantenida con Körner ..... 95

            Concepto objetivo de la belleza ..... 95

            La belleza es naturaleza en concordancia con el arte ..... 100

            La belleza desde la perspectiva del arte ..... 101

    Cartas sobre la educación estética del hombre ..... 103

        Crítica de la cultura teórica de la razón ilustrada ..... 103

        Educación estética. Propuesta alternativa a la cultura ilustrada ..... 106

        El papel del artista en la educación estética de la humanidad ..... 109

        La belleza, principio objetivo y desarrollo de la humanidad ..... 109

        Los impulsos de Schiller, el juego como condición universal de la belleza ..... 111

        La experiencia estética ..... 113

*Paul Valéry* ..... 113

        Obras ..... 113

            La alta montaña ..... 113

**REVOLUCIÓN ESTÉTICA, SIGLOS XX-XXI ..... 117**

INTRODUCCIÓN ..... 117

AUTORES ..... 119

*Hans-Georg Gadamer* ..... 119

        Muerte y resurrección del arte ..... 119

*M. Foucault* ..... 125

        Introducción ..... 125

        Clasificar ..... 136

        Cambiar ..... 147

        Los límites de la representación ..... 151

            La medida del trabajo ..... 151

            La organización de los seres vivos ..... 156

            La flexión de las palabras ..... 157

        Las ciencias humanas ..... 162

            La razón de ser de las ciencias humanas ..... 162

            Las tres divisiones de las ciencias ..... 166

            La historia ..... 183

            Psicoanálisis y etnología ..... 188

            La lingüística ..... 205

        Dispersión y reconversión ..... 211

        Obras ..... 231

            Los signos de la representación (Las Meninas) ..... 231

*Martin Heidegger* ..... 239

        El origen de la obra de arte, según Heidegger ..... 239

*E. Trías* ..... 247

        El repliegue ..... 247

        Obras (Nuestros deseos inconscientes se revelan) ..... 249

            La tragedia griega ..... 249

            El estudiante Nathaniel, la muñeca Olimpia y el arenero siniestro ..... 254

            Vértigo de Alfred Hitchcock ..... 263

        Singular ..... 274

        Singular en la obra artística ..... 275

Símbolo artístico ..... 287

Formas simbólicas, materia y forma ..... 293

Relación entre fáctico y posible (distinción del arte respecto a la ciencia y moral) ..... 295

El manierismo, punto de inflexión ..... 304

La imaginación creadora ..... 305

La idea en la filosofía ..... 308

Distinción y relación entre idea filosófica y símbolo artístico ..... 310

Filosofía creadora ..... 310

Arquetipo, síntesis de símbolo e idea ..... 311

Obras (Más allá del límite, espacio luz en su duplicidad) ..... 320

    Marcel Duchamp en su obra Ahorcado hembra o también llamada Motor-deseo ..... 320

*L. Wittgenstein* ..... 329

    El lenguaje como límite ..... 329

        Familia de juegos ..... 329

        Imposibilidad de ir más allá del lenguaje ..... 333

        El lenguaje de la psicología ..... 336

        Obtención del significado de las palabras a través de preguntas y contexto ..... 337

        Cosa y concepto ..... 338

        Lenguaje social ..... 338

        El dolor ..... 338

        Sobre la certeza, hay que reafirmarse en algo ..... 339

    Observaciones **La rama dorada. Magia y religión.** De James George Frazer ..... 341

*Roland Barthes* ..... 347

    Más allá del lenguaje ..... 347

*Edith F. Helman* ..... 349

    Obra, Francisco de Goya (**El sueño de la razón produce monstruos**, grabado de la serie de los caprichos) .... 349

**CONCLUSIÓN ..... 353**

SÍNTESIS Y CONCLUSIONES ..... 355

*Belleza y amor, siglos xiii-xvi* ..... 355

*Inflexión en la estética del siglo xvii-xix* ..... 373

*Revolución estética, siglos xx-xxi* ..... 375

*Conclusión de la Tesis* ..... 383

*Fundamentación teórica* ..... 385

**BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA ..... 389**

BIBLIOGRAFÍA REFLEJADA EN LA TESIS ..... 391

*Bibliografía consultada no reflejada en la tesis* ..... 394

*Bibliografía audiovisual* ..... 395

*Bibliografía Imágenes* ..... 408

## INTRODUCCIÓN GENERAL



Fidias. *Figura de Iris del frontón oeste del Partenón*. 438-432 a.C. Mármol. British Museum, Londres, Gran Bretaña.





**Pintor de Menelao (atribuido)** *Terracota de Stamnos*. (h. 450 a. C.) Jarra de terracota. Metropolitan Museum of Art, New York.

### Orígenes de la investigación

El verdadero y único origen de la investigación fueron las clases impartidas por el profesor y tutor Dr. Enrique Tormo Ballester. Su ayuda y conocimiento fueron exponentes claves para el desarrollo del trabajo de investigación.

### Objeto de estudio

### Planteamiento del problema

El punto de origen de la estética occidental se encuentra en la cosmovisión de la metafísica griega. Dicha cosmovisión establece diferentes niveles y, con ello, una concepción limitativa.

La escuela florentina oculta el origen de la obra de arte a través de la estética, símbolo de belleza y límite de la verdad, reflejado en obras como *La alegoría de la primavera* y *El nacimiento de Venus* de Botticelli.

La inflexión estética que se produce en los siglos XVIII-XIX promete resolver la problemática limitativa de la escuela florentina. Kant, en la *Crítica del juicio* anuncia un cambio de pensamiento, se aleja de la herencia de los griegos y establece un nuevo rumbo que determinará nuestra modernidad.

La revolución estética comprendida en los siglos XX-XXI anuncia la libertad de toda expresión artística. Solo se consigue una vez que son superados los convencionalismos sociales que la atan e impiden su proceso de expansión. Por consiguiente, la creación artística se libera, proclama su libertad y anuncia la muerte del arte.

La finalidad de la obra de arte es su propia recreación en infinitud de singularidades – ser ella misma y, a la vez, siempre diferente–, por tanto, nunca puede ser consagrada como algo límite sujeto a directrices.

### Objeto y aportaciones del estudio sobre En busca del infinito: interpretación de los conceptos claves en arte, siguiendo las propuestas de autores referenciales:

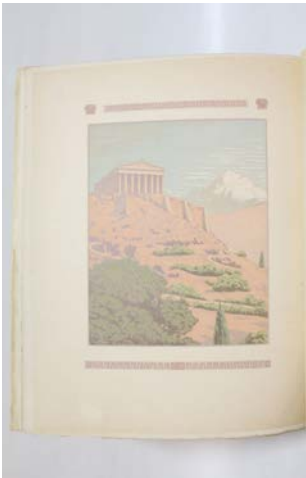
- Identificar el verbo «ser» como fenómeno expansivo y de creación.
- Identificar la problemática heredada por los griegos como limitación del verbo «ser» en su proceso de dispersión.
- Identificación de una línea divisoria situada entre los siglos XVIII y XIX, que establecería una distinción entre el pensamiento clásico y el contemporáneo. Todo ello propiciaría los cambios que más adelante se sucederán en

nuestra modernidad.

- Reflexión sobre cuándo la representación deja de tener relación con el objeto representado –libertad de dicha representación, expansión, abstracción–.
- La obra de arte nunca puede ser limitada. Sin embargo, se basa en lo fáctico en su proceso creativo.

Estado de la cuestión

Belleza y amor, siglos XIII-XVI



Beltrand, Camille. Ilustración. En el libro: Valery, Paul. *Eupalinos ou l'architecte*. 1926. Javal & Bourdeaux, Paris.

El libro de Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, nos sirve de partida para entender el origen de la estética. En sus inicios, la estética se establece en una concepción limitativa, como consecuencia de una cosmovisión de la metafísica griega. El Uno se contempla como el inicio, el cual deriva en diferentes hipóstasis.

El concepto de belleza adquiere principal relevancia, y actúa como fuerza impulsora en la ascensión al Uno. Posteriormente, la escuela florentina utiliza el amor en su camino ascendente.

Obras como *La alegoría de la primavera* y *El nacimiento de Venus* nos muestran la idea de belleza en su fuerza descendente y ascendente; es decir, *alfa* y *omega*, en su poder de conversión y reconversión al origen.

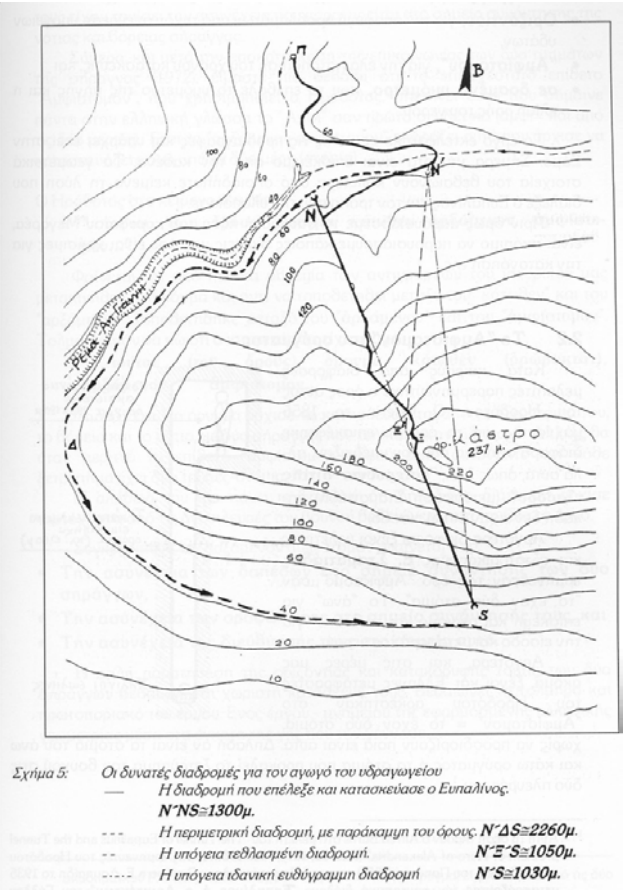
A partir de la inflexión en la estética de los siglos XVII-XIX

Paul Valéry, en su obra *Eupalinos o el arquitecto*, al poner de ejemplo las diferentes partes de la montaña, nos describe el ventisquero como un fenómeno natural que suscita lo sublime y lo autosuficiente.

El Barroco es un periodo histórico importante para el entendimiento de la evolución estética del pensamiento occidental. La estética limitativa de la cosmovisión griega evoluciona hacia una indeterminación, mezcla de formas e indefinición. Un ejemplo de ello lo tenemos en la obra *Apolo y Dafne*, de Gian Lorenzo Bernini, donde las diferentes líneas escultóricas nos insinúan la no culminación de sus movimientos: indefinición ex-

presada en su estado de transformación.

La sensibilidad límite de las primeras etapas de la estética se transforma en sublime, y se desarrollan nuevos conceptos, como el infinito.



Tsimpourakis, Dimitris. 530 a.C., *La excavación de Eupalinos en la antigua Samos* (en griego). 1997. Ediciones Arithmos, Atenas.

A partir de la revolución estética del siglo XX-XXI

Hans-Georg Gadamer, en su libro *La actualidad de lo bello: el arte como juego simbólico y fiesta*, anuncia la consagración del arte. Como resultado de ello, el subjetivismo pasa de la estética a lo artístico.

Michel Foucault, en su libro *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, nos anuncia un paradigma en que la estética evoluciona de la objetividad a la subjetividad y produce en el siglo XIX una ruptura en nuestra cultura. Todo ello origina un cambio en la representación, el lenguaje, la clasificación de las cosas, el orden natural, la riqueza y el valor establecido. También contempla el desarrollo de las ciencias, y posibilita la evolución del arte actual.



Gadamer, Hans-Georg. *Die Aktualität des Schönen*. Leipzig, 2012. Editorial Reclam.

Eugenio Trías en sus diferentes libros, *Los límites del mundo*, *Lo bello y lo siniestro*, y en *Filosofía del futuro*, en los apartados «La síntesis filosófica» y «De nuevo el problema estético», se concentra en la búsqueda del origen. Con ello se consiguen establecer nuevos conceptos de expansión y retroceso, donde el origen se entiende como exponente clave de todo proceso artístico.

Ludwig Wittgenstein, en sus libros *Un pensamiento entre la lógica y el lenguaje*, *Los dos Wittgenstein* e *Investigaciones filosóficas*, nos habla del lenguaje como límite y barrera del pensar, o medio de infinitas posibilidades, desde lo obvio hasta lo absurdo.

El lenguaje, por tanto, se desarrolla dentro la experiencia del ser humano, puesto que es una institución, costumbre, forma de vida, uso de palabras sociales. Solo a través de él tiene sentido. Se refiere al valor estético de todas las cosas. Por tanto, nos reafirmamos en el mundo fáctico, a través del cual se desencadena las diferentes variables en el desarrollo de todo proceso artístico.

La bisagra anunciada por E. Trías en su libro *Los límites del mundo*, vislumbra la frontera o límite del mundo y el suceder de los acontecimientos o azar.<sup>1</sup>

Después de la expansión, sería preciso hablar del regreso. La vuelta al origen completa el proceso de creación y posibilita que el ser sea recreado y fundado.

Edith Helman, en su libro *Trasmundo de Goya*, capítulo IV, explora la creación de Francisco de Goya en *El sueño de la razón produce monstruos*. La imaginación de Goya posibilita la creación y el suceso de acontecimientos, y se catapulta a espacios sin límites, a lo fantástico, monstruoso y absurdo.

Dicha imaginación creadora también se ve reflejada en las figuras del estudiante Nathaniel, la muñeca Olimpia y el arenero siniestro, de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, analizadas por E. Trías en su libro *Lo bello y lo siniestro*, o en la película *Vértigo* de Alfred Hitchcock, donde la imaginación de Scottie Ferguson —el protagonista del filme— consigue que su fantasía se haga realidad, y logra que una mujer muerta resucite, gracias al poder de la idea.

## FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA

---

<sup>1</sup> Díaz Bucero, J. «Conclusiones». *El juego es el juego. El juego en el pensamiento occidental y en el arte del siglo xx* (tesis doctoral). Universidad de Granada, 1995, 327.





Epicteto. *Copa de figuras rojas ática*. 510 a.C. Terracota. The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California.

## Investigación indagatoria

Se partirá de la idea de que la metafísica actual contempla la «dispersión y re-conversión articuladas en dos extremos constituidos en sí mismo».<sup>2</sup> Se entiende que la historia de las cosas y la historicidad propia del hombre se suceden en la distancia. Esto permite al pensamiento moderno reflexionar sobre el tiempo, y vislumbrar así la sucesión y el acabamiento, el origen o el retorno.

## Metodología de la investigación

La forma y medida constituyen una unidad que conforma un valor estético, y ese valor estético es entendido como límite. Si tomamos esta premisa como base, entenderemos que lo trascendente es ilimitado y, por tanto, carente de forma y medida; conforma lo sublime y lo autosuficiente. Dicho pensamiento es anunciado por Kant en la *Crítica del juicio*, con el que se aleja de la herencia de los griegos y establece un nuevo rumbo que determinará nuestra modernidad. Así pues, el Barroco será el punto de partida donde el placer estético limitativo y bello, heredado por los griegos, irá evolucionando, y donde lo doloroso provocado por aquello que supera al sujeto que lo contempla adquirirá un papel importante.

La estructura cerrada de la similitud característica de la época clásica deja paso a una estructura abierta para que el juego de las similitudes pueda desplegarse y se abra un nuevo espacio de relaciones internas entre los diferentes elementos, así como se incida en las organizaciones no continuas y se aleje del cuadro sin rupturas, característico del Renacimiento.

En segundo lugar, se indaga en el origen, en cuanto a la inexistencia del tiempo; es decir, la esencia del arte. Dicha esencia desencadena la muerte de toda obra artística estética, y desencadena ilimitadas representaciones creativas, donde el tiempo no tiene cabida. Vislumbra el camino del origen, que no es más que la esencia del arte, y que conforma la aparición del verbo «ser».

El pensamiento moderno fundamenta la historia de las cosas y la historicidad propia del hombre en una distancia de lo mismo; y son dispersión y re-conversión en dos extremos constituidos en sí mismo. Esta espacialidad permite al pensamiento moderno detenerse en el tiempo, en la «sucesión» y el «acabamiento», el «origen» o el «retorno». El «*regressus*» nos determina el verbo volver. En esta última etapa «se vuelve al ser», y

<sup>2</sup> Foucault, M. «Capítulo X: Las ciencias humanas, El discurso y el ser del hombre». *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI de España editores, S.A., 2010, 330-331.

se produce el irrumpir del fundamento, obteniendo como consecuencia la recreación y la fundamentación del verbo ser.

En tercer lugar, la singularidad adquiere el papel predominante. Dicha singularidad, según la metafísica actual, se expande en espacio-luz, y suscita la idea de que la temporalidad tuvo un comienzo entendido como singularidad del espacio-tiempo. A partir de ahora, el tiempo se perfila como cuestión central, raíz, principio generador de expansión y reconversión al origen. Ello posibilita la idea de la recreación del «inexistente tiempo y ser», principio de todo universo en su momento de expansión. De esta manera, el lenguaje surge en un espacio que debemos pero aún no podemos pensar. Dicho espacio podría ser entendido como singularidad en toda su potencia de creación.

Si el ser es entendido como potencia creadora, dicho ser no puede ser nombrado o colonizado. En ningún momento las normas referentes a la ética y estética condicionantes de la promulgación artística van a poder ser impuestas. Se llega así a la conclusión de que aquello que llamamos verdad no pueda ser definida como adecuación, conformación de mente y cosa, categoría y objeto, proposiciones o sucesos del mundo; ni tampoco ser explicado como desvelamiento o desocultamiento del ser. Dicha verdad es explicada como pura transparencia, bisagra que determina el despliegue y el repliegue en un límite determinado como pura mismidad entendida como potencia del ser.

**Metodología de la estética**

**Belleza y amor, siglos XIII-XVI**

1. El punto de origen de la estética occidental se encuentra en la cosmovisión de la metafísica griega. El Uno como fuente primigenia deriva en diferentes hipóstasis.
2. El hecho de establecer diferentes niveles determina una cosmovisión limitativa.
3. La belleza es utilizada como motor en la ascensión de la última hipóstasis (lo terrenal) al origen, el Uno.
4. La escuela florentina se nutre de la escuela neoplatónica, que utiliza el amor en su camino de ascensión.

**Inflexión en la estética de los siglos XVII-XIX**

1. El Barroco se considera como campo revolucionario en el pensamiento occidental. El placer estético limitativo de la cosmovisión griega evoluciona hacia la infinitud, entendida como indeterminación, mezcla de formas, indefinición.
2. El concepto de infinito se utiliza como base en la representación de diferentes

obras artísticas:

- Estableciendo la idea de no consumación.
- Jugando con la representación y la no representación.
- Distanciándose de la atemporalidad para producir temporalidad-expansión.
- La sensibilidad límite es cambiada por lo sublime, desarrollando de esta manera el concepto de infinito.

**Revolución estética, siglos XX-XXI**

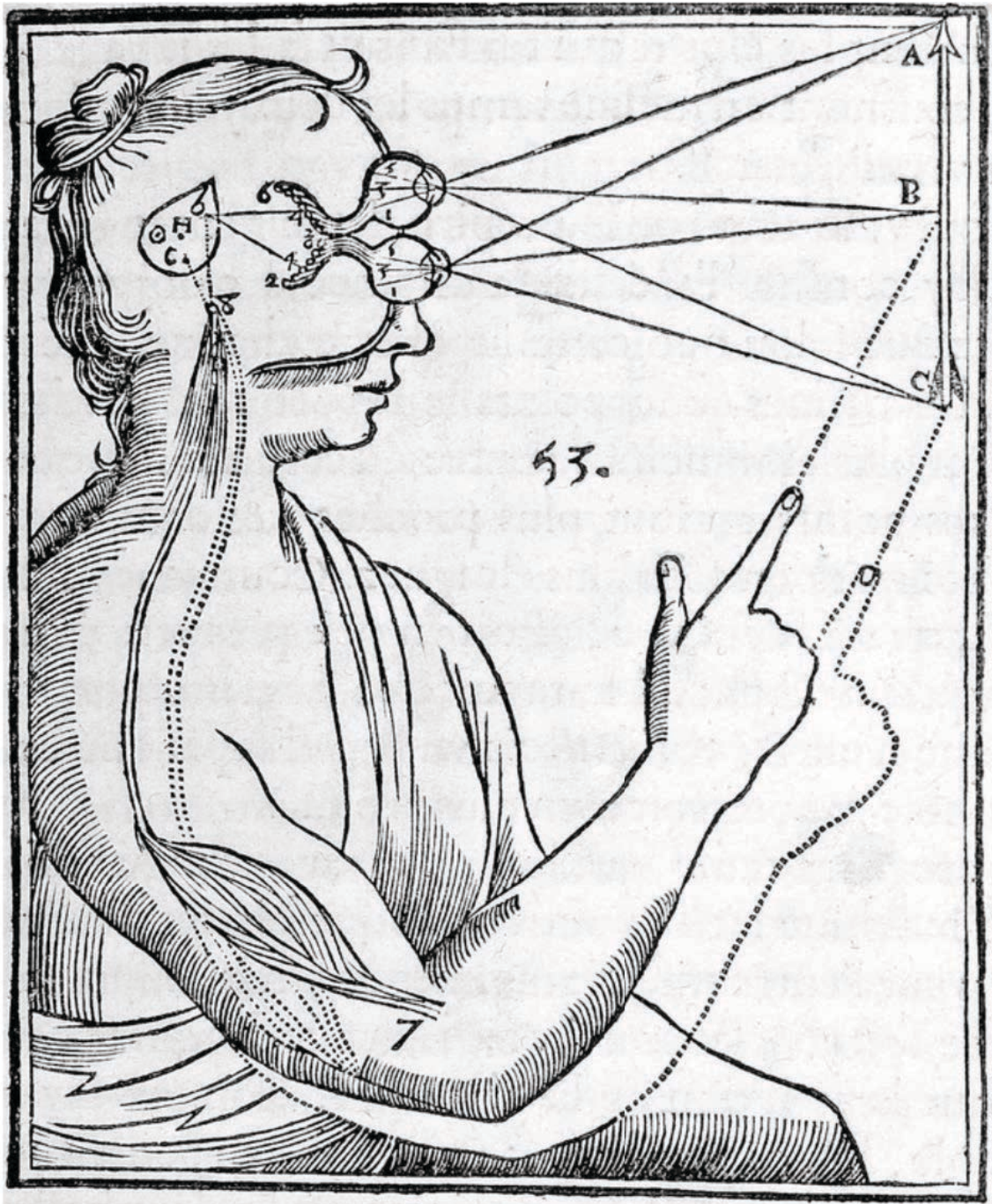
1. La estética evoluciona de la objetividad a la subjetividad, y se produce en el siglo XIX una ruptura del arte y experiencia de nuestra cultura, cambiando:
  - La representación.
  - El lenguaje.
  - La clasificación de las cosas.
  - El orden natural.
  - Riqueza. Valor establecido.
2. La creación artística se libera, proclama su libertad, anuncia la muerte del arte.
3. El arte es consagrado como solo arte, dando como resultado que el subjetivismo pase de la estética al arte.
4. El desarrollo de las ciencias posibilita la germinación del arte actual, lo que contribuye a la concepción de conceptos abstractos, y explora nuevos paradigmas más allá de toda finitud.
5. La búsqueda del origen adquiere una gran relevancia, y se establecen nuevos conceptos de expansión y retroceso. El origen se identifica como fuente creadora en todo proceso artístico.



Cipriani, Giovanni Battista. *Composición mitológica con Cronos y harpías*. Ailsa Mellon Bruce Fund. National Gallery of Art, Washington D.C., Estados Unidos.

## CLAVES DE LECTURA





Descartes, René: *L'homme ... et un traité de la formation du fœtus. Du mesme auteur / Avec les remarques de Louys de la Forge ... sur le traité de l'homme*. 1664. Ilustración. Edición de Charles Angot, Paris.

**Organización de la investigación**

El trabajo de investigación consta de dos partes:

- 1. La primera parte corresponde con la parte teórica, escrita, conceptual.
- 2. La segunda parte corresponde con la parte artística, poética, audiovisual.

**Primera parte, conceptual**

- 1. Belleza y amor, siglos XIII-XVI.
- 2. Inflexión en la estética de los siglos XVII-XIX.
- 3. Revolución estética, siglos XX y XXI.

**Segunda parte, audiovisual**

- 1. Vídeo 1. Introducción: En busca del infinito: interpretación de los conceptos claves en arte, siguiendo las propuestas de autores referenciales.
- 2. Vídeo 2. El retroceso y el origen: En busca del infinito: interpretación de los conceptos claves en arte, siguiendo las propuestas de autores referenciales.
- 3. Vídeo 3. Ciencias, tres modelos, representación: En busca del infinito: interpretación de los conceptos claves en arte, siguiendo las propuestas de autores referenciales.
- 4. Vídeo 4. Historia: En busca del infinito: interpretación de los conceptos claves en arte, siguiendo las propuestas de autores referenciales.
- 5. Vídeo 5. Conclusión: En busca del infinito: interpretación de los conceptos claves en arte, siguiendo las propuestas de autores referenciales.
- 6. Vídeo 6. Defensa: En busca del infinito: interpretación de los conceptos claves en arte, siguiendo las propuestas de autores referenciales.

**Listado de las abreviaturas de las fuentes más consultadas**

**Generales:**

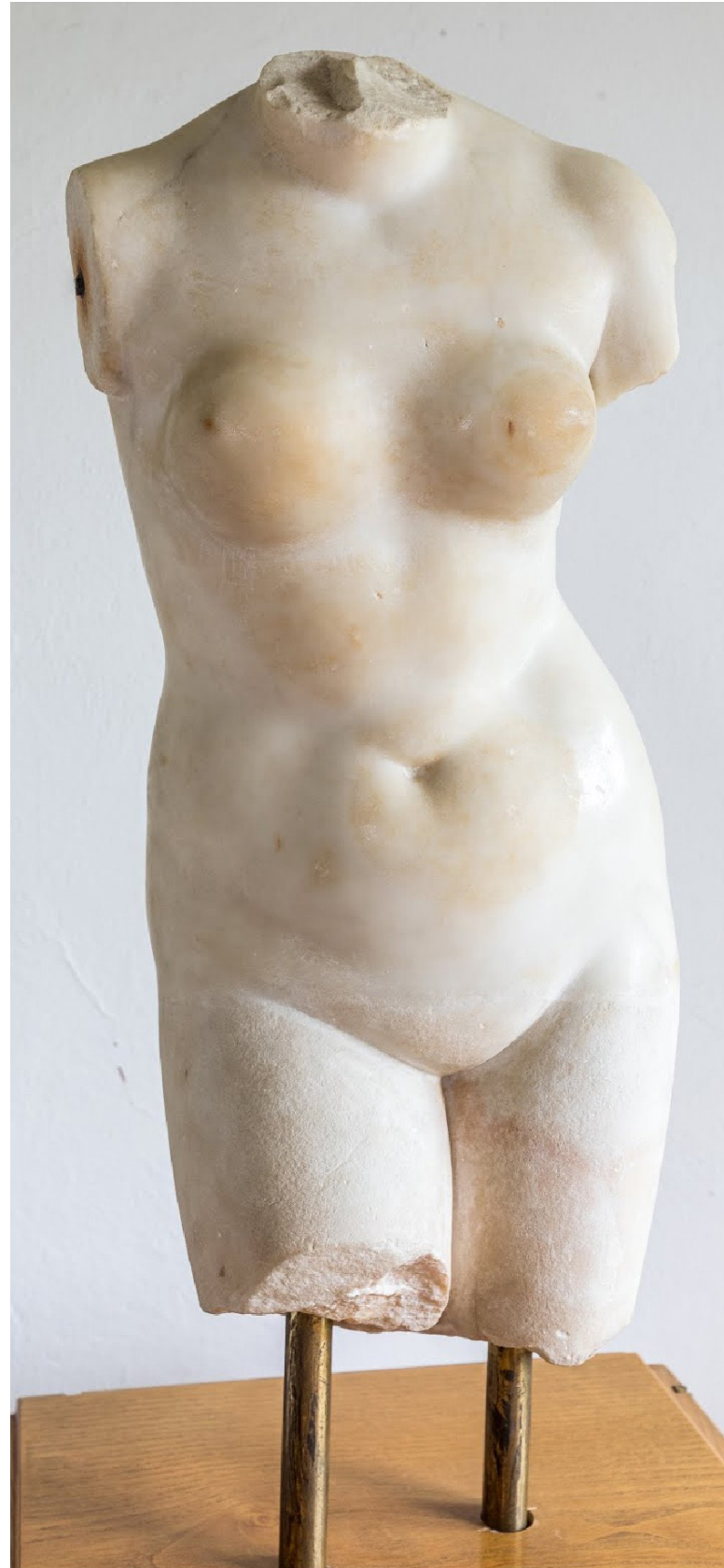
- Cfr.: confróntese  
E. Preliminar: estudio preliminar  
T.D.R: Tesis Doctorales en Red

**Referente a Ludwig Wittgenstein:**

- L. Wittgenstein: Ludwig Wittgenstein
- IF.: investigaciones filosóficas
- I.: Parte I
- II.: Parte II
- SC.: sobre la certeza

**INICIO**





Anónimo. *Torso de Afrodita* (copia romana de un original griego del siglo III a.C.). 50-150. Mármol. Musei di Fiesole, Fiesole, Italia.

## Belleza y amor, siglos XIII-XVI

### Introducción

La reflexión estética occidental parte de una concepción perfeccionista heredada de los griegos. Este perfeccionismo se fundamenta en una cosmovisión incuestionable: la idea de que existe el Uno de donde todo nace y del cual se derivan diferentes hipóstasis. Gracias al perfeccionamiento bello se alcanza la fuente primigenia: el Uno. La cosmovisión griega también se encuentra ligada a la idea límite: establece un límite de la problemática de cada hipóstasis y una diferencia de cada una de ellas con respecto a las otras.

La metafísica neoplatónica de la academia florentina oculta el origen con la estética: símbolo de belleza y límite de la verdad.

La escuela florentina se nutre de las enseñanzas de la escuela neoplatónica. El amor es el movimiento de reconversión y retorno de la materia, capaz de alejar al hombre de lo terrenal hacia etapas superiores.

A partir de la inflexión estética que se produce en los siglos XVIII-XIX, se percibe el origen como el laboratorio del arte. Kant, en la *Crítica del juicio*, anuncia un cambio de pensamiento con el que se aleja de la academia florentina.

En el compendio de los siglos XX-XXI, la estética da un paso más allá: pasa de la objetividad a la subjetividad, y se propicia el desarrollo de nuestro pensamiento moderno.

Por tanto, llegamos a la conclusión de que la estética heredada de los griegos hasta el Barroco, exactamente las reflexiones de Kant sobre lo sublime, se encuentra marcada por dos conceptos: la limitación y la belleza. La búsqueda del origen establece nuevos conceptos de expansión y retroceso. El origen es entendido como fuente creadora en todo proceso artístico.





Widmann, Lazar. *Cronos llevando dos niños*. 1742. Alabastro. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, Estados Unidos.

## Autores

En Platón se hablará de una metafísica neoplatónica impuesta por diferentes niveles de jerarquización, donde la belleza actúa de principio motor para pasar de un nivel inferior a uno superior.

Marsilio Ficino nos concibe amor en un movimiento de reconversión y purificación hacia la unidad, hacia la fuente primigenia, que es Dios.

En las obras: *La alegoría de la primavera* y *El nacimiento de Venus* de Sandro Boticelli, se puede apreciar el movimiento de dispersión y conversión reflejado en la figura de Cupido.

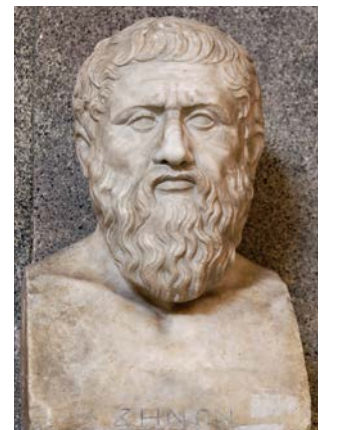
Giordano Bruno expone una idea del arte contraria al Renacimiento, liberándolo de reglas, concibiendo un universo infinito y eterno alejado del objetivismo y universalismo impuesto. Gracias a la imaginación se alcanza la infinitud del universo a partir de una experiencia visual.

## Platón

### *La metafísica neoplatónica*

La metafísica neoplatónica parte de un principio universal: el Uno. Los griegos concebían este Uno como principio de todas las cosas, de donde todo emana y todo vuelve, y que es a su vez luz que nos ilumina. Este principio universal es representado por el *alfa* como primera fuente originaria de todas las cosas, y *omega* como principio de reconversión, de forma que convergen todas las partes con el Uno. Así pues, partimos de un principio dinámico triple: emanación-creación, reconversión, retorno-perfeccionamiento. Este principio triple dinámico nos permite explicar diferentes estratos o jerarquías del Uno, donde está presente en todas estas divisiones. Hablamos, pues, de la hipóstasis «uno y todo».

La primera hipóstasis que se nos presenta es el *Nous*, designado como inteligencia, cuyo objeto son las ideas. El *Nous* siempre se divide en dos términos: la inteligencia y la idea, comparables al ojo que ve y al objeto visible en el mundo visible. Estos dos términos no pueden funcionar sin la presencia de un tercero, el Uno, imprescindible para que la inteligencia se ilumine y la idea sea inteligible. En consecuencia, el Uno está presente en todo, es bien supremo que hace posible que todo funcione, pero este presenta la



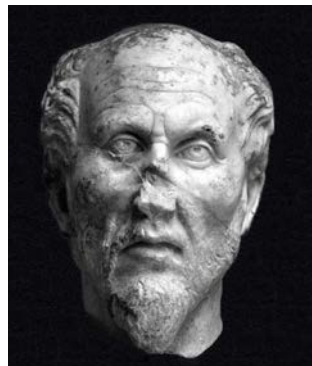
Anónimo. *Platón*. Copia romana de original griego. Museo Pio-Clementino, Sala delle Muse. Fotografía: Marie-Lan Nguyen. 2006.

fatalidad de ser inalcanzable por el intelecto al dejar de ser Uno para convertirse en objeto inteligible, siempre que se intente apresar como idea. Esa autodivisión se nos presenta como algo negativo; es la fatalidad siempre presente en la metafísica neoplatónica.

La segunda hipóstasis que se encuentra por debajo del entendimiento es el movimiento, principio motor generador de vida conectado con la hipóstasis inferior: la naturaleza. Esta hipóstasis traza movimientos perfectos, circulares, esféricos, propios del orden celestial. Sin embargo, de alguna manera estos movimientos perfectos quedan anulados en el orden natural y material, y producen movimientos imperfectos, irracionales, dispersos.

Por consiguiente, se crea un conflicto entre el alma, que tiende, por su razón, a la perfección, y lo material, que tiende a la imperfección. Este conflicto producido entre lo espiritual y lo material es la fatalidad que se desprende de esta metafísica. En medio de este conflicto, se encuentra el hombre, y es propio de él intentar alcanzar las hipóstasis superiores, alejándose de la más inmune e irracional: la materia como tercera hipóstasis.

### *La belleza en la metafísica neoplatónica*



Ánónimo. *Posible retrato de Plotino*. Ostiense Museum, Roma.

De la metafísica neoplatónica se desprende la idea de que el arte tiene que ser el reflejo de luz producido por la idea intelectual de la hipóstasis superior. La obra de arte entra en conflicto con la materialidad y se impone a ella, intentando alcanzar una hipóstasis superior. Esta es la razón de ser del arte. Tiene que reconvertir los objetos materiales en principio espiritual, que es sinónimo de belleza. De esta manera se explica el anhelo de los griegos por esa belleza perfecta, que no es más que el intento de alcanzar ese rayo de luz salido de la fuente primigenia, el Uno. Belleza es, por tanto, el estado entre el Uno y la primera hipóstasis, Afrodita, nacida de la fuente primigenia, que es Urano.

El papel del artista tendría, pues, que arrancar de la materia informe la belleza espiritual. Este es el ideal del hombre griego que se encuentra sumergido en un mundo material y que lucha por desprenderse de él y contemplar esa belleza, la luz espiritual. La belleza es, pues, inmaterial, es luz encarnada en un estado superior alejada de lo material.

La metafísica neoplatónica concibe una jerarquía impuesta por diferentes niveles, donde la belleza actúa de principio motor para pasar de un nivel inferior a uno superior. Al concebir estos niveles, nos encontramos en un principio limitativo y finito carente de una infinitud que se empezará a desarrollar en el Barroco. Este estatus limitado por diferentes

jerarquías nos embarca en una estética limitada por la belleza, que servirá de modelo en la escuela florentina y constituirá el andamiaje de la estética hasta finales del Barroco con Kant.<sup>3</sup>

### *Obras*

#### *El banquete*

El elemento principal en el pensamiento de Platón es ver en lo que de semejante tienen las cosas semejantes, en el producto de la abstracción. Los diferentes productos de abstracción son llamados por Platón aspectos o formas, en griego, «ideas»; de ahí el nombre de «idealismo». Las ideas existen en sí y las cosas participan de ellas formando un mundo jerárquico, presidido por la idea «bien». La teoría platónica de la realidad consiste en la negación del carácter de verosimilitud como reflejo de otra y en la aplicación del ser a entidades que están más allá de la realidad a otra realidad ideal.

Una de las principales ideas platónicas es la semejanza del alma con las ideas, la capacidad de conocer a estas y su indestructibilidad, ya que las ideas son consideradas imperecederas. Moral y teoría política forman la idea antropológica. En la moral, la teoría de las facultades del alma, que engloban aquello que es racional, pasional y apetitivo, fundamentan la teoría de las virtudes. Respecto a la política, la teoría de los estamentos describe la clase dedicada al trabajo y al tráfico, dispensando necesidades; la milicia y la dedicada al gobierno y ciencia.

*El Banquete* no posee rigor científico, aunque en su metodología se distinga y separe elementos formales y materiales de una realidad.

En el discurso de Erixímaco, se describe el amor como un fenómeno general de la naturaleza y movimiento universal de tendencias, que se dan en el cuerpo gracias a la medicina; en los animales, mediante la reproducción; en los sonidos creando armonía; en la poesía y educación. Pero también en fenómenos meteorológicos un clima templado es una consecuencia del amor. El amor influye también en los astros que dan armonía y orden de estos en la religión y adivinación proveyendo amistad y amor entre hombres y dioses. En dicho discurso, también se fomenta el carácter científico que se empezará a

<sup>3</sup> «En la historia de la estética se han configurado dos características generales de la percepción estética y artística: lo bello y lo sublime. La belleza tradicionalmente se ha estudiado como ligada a lo finito, como lo bonito, lo entretenido y agradable. Mientras que lo sublime sería entendido como la manifestación estética de la infinitud, con una dimensión que para muchos autores es temible. Sin embargo, cabe también pensar que lo bello es en el fondo sublime y viceversa». Galán, I. *La intuición del infinito desde la Estética*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Facultad de Humanidades, 2009, 6.



desarrollar en el Renacimiento con el objetivo de generalizar. Erixímaco hace del amor una fuerza universal.

En el discurso de Agathón, este muestra su desconformidad con Fedro, argumentando que el amor no es anterior a Cronos (Saturno) y Japeto, sino que por su condición es el más joven de los dioses.<sup>4</sup> Para Agathón el amor es entendido como: deseo, origen y vida. Posee todas las cualidades atribuidas a la juventud: dinamismo y belleza. Relaciona el amor con la belleza y la bondad, siendo generador de cualidades para todos los seres.

Mientras que Fedro utiliza el amor como fuente originaria de todo lo que nos rodea, Agathón completa el argumento de Fedro añadiendo que es la relación entre el amado y el amante.

Después de que todos los asistentes al banquete expresasen sus ideas sobre el amor, Sócrates es el último en hablar y en dar su opinión sobre el tema en cuestión. Mantiene entonces un diálogo crítico con Agathón. Hay que entender que Platón utiliza a Sócrates como su interlocutor, sus palabras son la conclusión de la teoría platónica.

Primero, critica el discurso de Agathón diciendo que el amor de ninguna manera puede resultar bello porque no tiene belleza y este no aspira a ser bello. Tampoco es bondadoso, puesto que todo lo que es bueno es bello, por tanto, tal y como se ha expresado antes, aquello que no tiene belleza, de ninguna manera puede resultar bello.<sup>5</sup>

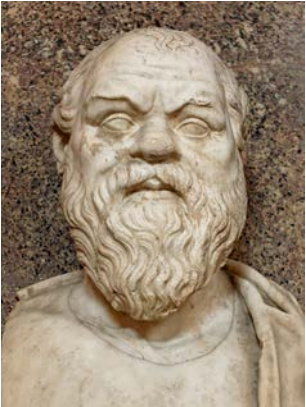
En estos momentos, Sócrates continua su argumento utilizando a Diotima, mujer que entiende sobre el amor. Prosigue diciendo que este se ha instruido en cuestiones del amor gracias a dicha mujer y expone que el amor no es bueno, ni bello, con estas afirmaciones se demuestra que no es dios, pues los dioses tienen muchas cualidades, entre ellas belleza y bondad. Por tanto, ¿qué es el amor? En este punto se establece un discurso importante sobre la finalidad del amor. El amor es un *daimones*, es decir, demonios en el contexto griego, no cristiano. Y su finalidad es servir de vínculo entre lo terrenal y lo divino, es decir, entre dioses y hombres, llevar promesas y deseos a los dioses y viceversa, llevar las intenciones y el favor de los dioses a la tierra. Mantiene un equilibrio entre lo terrenal, donde se encuentra la humanidad, y lo divino, morada de los dioses. Entre esos dos opuestos, el amor actúa de vehículo para el hombre. Gracias al impulso del amor, el

4 Platón. *El Banquete*, trad. y ed. de Manuel Sacristán. Ediciones Icaria, 69, en línea, disponible en: [https://books.google.es/books?id=H0ZmF\\_d7CQ8C&pg=PA75&dq=Estoy+de+acuerdo+con+Agath%C3%B3n+en+mostrar+primero+cu%C3%A1l+es+la+naturaleza+del+Amor.&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewjQsfimiZjoAhXpsaQKHVigCIMO6AEIKTAA#v=snippet&q=cronos&f=false](https://books.google.es/books?id=H0ZmF_d7CQ8C&pg=PA75&dq=Estoy+de+acuerdo+con+Agath%C3%B3n+en+mostrar+primero+cu%C3%A1l+es+la+naturaleza+del+Amor.&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewjQsfimiZjoAhXpsaQKHVigCIMO6AEIKTAA#v=snippet&q=cronos&f=false)  
Otras referencias, sustituyen Cronos por Saturno:  
Platón. *El Banquete*. Libro descargado en [www.elejangria.com](http://www.elejangria.com), 26: <https://www.elejangria.com/libro/descargar/el-banquete/platon/99/1132>  
5 «Entonces el Amor carece de belleza, y si lo bello es inseparable de lo bueno, el Amor carece también de bondad». Platón. *Ibíd.*, 33.

hombre asciende a dios.

El amor es engendrado el día de la celebración del nacimiento de Venus, fruto de la unión de Poros, dios de la abundancia, con Penia, encarnando la personificación daimona de la pobreza. De esta manera, representa ambas naturalezas, la pobreza y falta de belleza fruto de la herencia de su madre, pero, por otra parte, muestra su naturaleza divina legado de su padre, por la cual persigue aquello que es bueno y bello, es decir, la belleza para Platón.<sup>6</sup>

Sócrates expresa las etapas por las que el amor asciende hasta su consumación máxima. En la primera etapa del amor, al hombre le gusta poseer un cuerpo bello, y después se enamora de todos los cuerpos bellos. En la segunda etapa el hombre se siente atraído por las bellezas de las almas, todo lo que es bello en ellas. Después de atravesar las dos etapas anteriores llega a la etapa de la inteligencia, enamorándose de las ciencias, que a través de su belleza inspira ideas, pensamientos, discursos, hasta contemplar una sola ciencia, la de la belleza misma, siendo la culminación de todo conocimiento y superioridad del amor. De este modo se contempla la belleza en sí misma, pura y única, fuente de todas las virtudes.<sup>7</sup>



Anónimo. *Busto de Sócrates*. Mármol. Copia romana de original griego. Museo Pio-Clementino. Fotografía: Jastrow.

Marsilio Ficino

*Amor, camino a la iluminación*

El hombre es libre de determinarse y elegir el camino del amor en un movimiento de reconversión y purificación hacia la unidad, hacia la fuente primigenia, que es Dios. Este amor se divide en dos principios. El primero como principio generador, poético, productivo, enlaza con el alma transmitiendo vitalidad; es motor de vida, de reproducción. El segundo principio enlaza con el espíritu, la inteligencia; gra-



Ficino, Marsilio. *Commentarium in Convivium Platonis, de amore*. 1468. Biblioteca Nacional de Austria. Fotografía: Szilas. del libro de E. Kovács Péter. Hétköznapi élet Mátyás király korában. Budapest, 2008. Editorial Corvina Kiadó.

6 Platón. *Ibíd.*, 44-45.  
7 Platón. *Ibíd.*, 38-40.



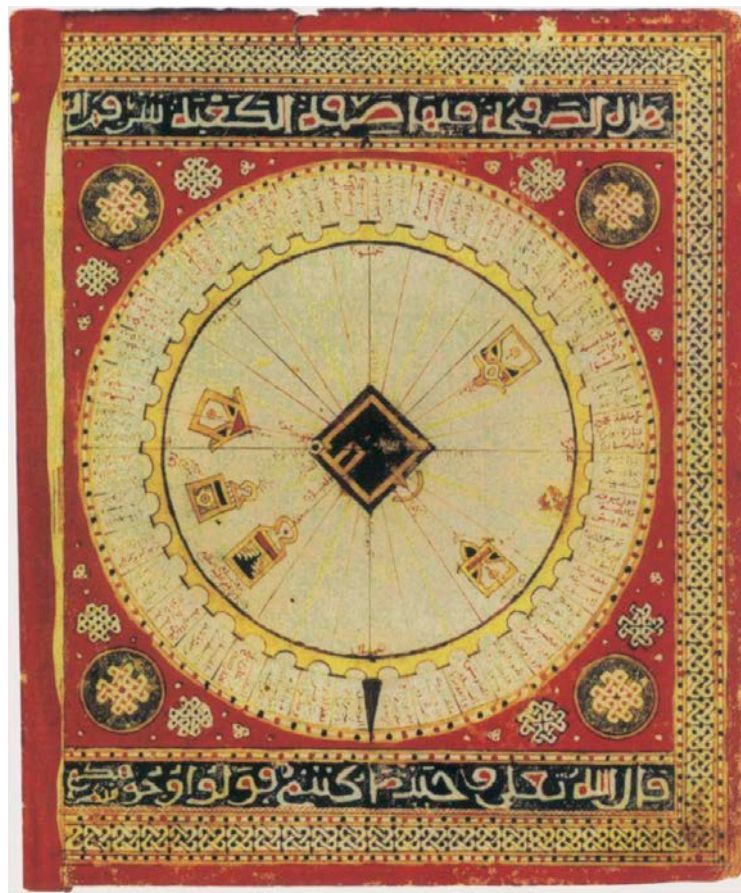


Anónimo. *Symposion en la tumba del saltador* (detalle). 475 a. C. Pintura al fresco. Paestum Museum, Italia.





*Socrates y Diótima*. Relieve en bronce procedente de Pompeya. Siglo I a.C.  
Nápoles, Museo Nazionale



Ali ibn Ahmad ibn Muhammad al-Sharafi Al-Sifaqsi. *Diagrama de la Quibla de un atlas oceánico*. 958 / 1551. Bibliotheque Nationale, Paris (MS. Arabe 2278, fol. 2v).



Castagno, Andrea del. *Dante*. 1448-49. Fresco. Gallerie degli Uffizi, Galería de estatuas y pinturas  
San Pier Scheraggio, Florencia, Italia.



cias a él, el hombre puede llegar en su camino de ascensión a contactar con la fuente primigenia, que es Dios.

Por tanto, el amor nos conduce a contemplar esa belleza irradiada por la Unidad. Es Afrodita, primer nacimiento salido de la fuente primigenia, luz cegadora que separa la Unidad de las divisiones del mundo de la apariencia, hasta llegar a la más baja de estas: la materia. El amor es, por tanto, idealidad de belleza y acompañante de Afrodita en su nacimiento.<sup>8</sup>

La metafísica florentina concibe el amor como fuerza que impulsa al alma en la ascensión hacia Dios Padre. Pico Della Mirandola complementa esta metafísica, y entiende al hombre como centro y unión de todos los extractos existentes, desde los materiales –que son el orden mineral, vegetal, y animal–, hasta los que se encuentran en un orden superior. Son las esferas, los ángeles, arcángeles, hasta el rayo de luz que emana de la fuente primigenia. El hombre como centro y unión tiene la facultad de la libre determinación de un extracto u otro. Es por ello que puede elegir el camino de la ascensión y purificación desde los estratos más bajos –que son los materiales–, hasta los superiores, fundiéndose con la unidad primigenia que es Dios, que es todas las cosas sin ser ninguna de ellas.

La escuela florentina

La escuela florentina se nutre de las enseñanzas de la escuela neoplatónica. Se produce un movimiento de reconversión y retorno de la materia dispersa hacia etapas superiores. El amor es, por tanto, ese movimiento capaz de autoelevar el alma caída en las penumbras de la materia hacia etapas superiores en un camino de purificación, ascendiendo a través de las esferas celestes. Rebasa las esferas que circunscriben el centro del universo, que es la Tierra, hasta las esferas superiores más inmóviles, que es Saturno, y superan las esferas inmóviles, que son las últimas, y prosiguen su camino de elevación y purificación hacia los órdenes invisibles, traspasando las jerarquías de los espíritus supra-celestes, potestades, dominaciones, tronos, arcángeles, querubines y serafines hasta llegar a Dios Padre. Este amor es Eros expuesto en *El Banquete* platónico. Sócrates explica: «Eros fue instruido en asuntos amorosos por Diotima, una sabia mujer de Mantinea. Diotima enseña a Eros la sublimación del amor, proceso por el cual el amor a un cuerpo bello

8 Roger Bacon nos habla del orden divino, y da importancia a la luz, primer acto de creación. Bacon, F. *Novum Organum*, Oviedo: Editorial Losada, 1987, 46. Establece una jerarquización para el conocimiento de las cosas y principio mismo de contemplación. Primero Dios, después los Ángeles e inteligencias superiores y, en última estancia, el hombre. Este tiene que empezar de lo negativo a lo positivo. Bacon, F. *Ibid.*, 209.

ha de conducirnos a amar todos los cuerpos bellos y tras ello al amor de todas las cosas bellas y de la belleza en sí, y que para Sócrates y Platón resulta idéntica a lo bueno».<sup>9</sup>

Obras

De amore

Entre el Medievo y el pensamiento moderno surge el Humanismo renacentista, un movimiento de transición en el desarrollo del pensamiento occidental que retoma textos clásicos y los reinterpreta, asimilando la cultura romana y la griega. En ese momento, aparece Marsilio Ficino.

Ficino es una figura clave en la reivindicación de la tradición platónica en la historia del pensamiento occidental. Tradujo obras de Platón, anteriormente no conocido en su plenitud, cuyos trabajos contribuyeron a la comprensión de este hasta el siglo XVIII. A Ficino le es atribuido el mérito de ser el único pensador en componer un sistema filosófico completo y original que marcaría una cosmovisión nueva, marcando el camino del siglo XVI.

La academia neoplatónica agrupada en torno a la figura de Marsilio Ficino desarrolla una forma de pensar y de sentir, de vivir; fortalece el papel de la mujer más allá de la institución familiar, con asociaciones de libre elección, como la amistad o el amor. Todo ello hace surgir nuevos sentimientos.

La obra de Ficino agrupa una serie de pensadores encuadrados en ideas de tradición platónica, o *pia philosophia*: desde Orfeo y Hermes Trigemisto, Platón y Aristóteles, pensamiento alejandrino e imperial de los siglos III y IV, hasta el cristianismo de San Agustín a Santo Tomás. Con todas estas aportaciones, Marsilio Ficino elabora una nueva psicología, ideal de vida, opción religiosa, una cosmológica; todo ello enmarcado en una dimensión estética.

En el *Consiglio contra la pestilencia* escrito por Marsilio Ficino entre 1478 y 1479 propone consuelo en calidad de médico por los estragos causados por la epidemia de la peste; en el *De amore* habla de los nuevos sentimientos, contemplación como aspiración ideal de vida; en la *Disputatio contra iudicium astrologorum* realiza aportaciones



Platón. *La República*. Fragmento de Los papiros de Oxirrinco. LII 3679. Siglo III.

9 Platón. *El Banquete*. Alejandria, libros de dominio público, 44, 45.



contrarias en el campo de la astrología, temas herméticos y mágicos y aporta ideas hasta el siglo XVII, principalmente Francia y Alemania; en el *De christiana religione* expresa divergencia ante la situación de la iglesia; en la *Teología platónica* se centra en el alma, enfatizando su inmortalidad.

Para Ficino, el alma es el elemento de apoyo ontológico de su sistema, posibilidad de felicidad lejos de la incertidumbre de la muerte, camino hacia la interioridad. Transmite un mensaje de felicidad terrenal gracias a una interioridad profunda en armonía con las estrellas, creación entera. M. Ficino se centra en una preocupación intelectual por la muerte y carencia de felicidad real y completa en esta vida. El hombre se encuentra determinado por el alma, y esta se encuentra situada en una posición intermedia en la jerarquía del universo. El amor genera movimientos del alma que dan lugar a la felicidad en la Tierra y después en la vida ultraterrenal.

El *De amore*<sup>10</sup> trata de varios significados: el amor, la amistad, la caridad cristiana. El amor platónico se consagra como verdadero pilar de la amistad, como amor intelectual entre amigos. En *El Quattrocento*, el amor toma especial atención. En Salutati o en Alberti, el amor se representa como base familiar y función cívica. A partir de Ficino, el amor como planteamiento filosófico acoge el sentido platónico. Asimismo, en el campo literario el tratado sobre el amor comienza con Ficino y termina en el siglo XVII. Los tratados del amor se multiplican por toda Europa: se comienza a considerar el amor como fenómeno antisexual, unido a reflexiones sobre la belleza y su apreciación a través de la vista y el oído, así como a explicaciones médicas y astrológicas. Con el tiempo, la moda del amor desembocará en los *dubbi*, celos y caprichosas distinciones, y su degradación en enseñanzas como *Del perfetto matrimonio* o *Della perfetta vedovenza*.

La influencia del *De amore* marcará la sensibilidad cultural de *El Cinquecento* y la base iconográfica de las obras de los principales artistas italianos de la época: Botticelli, Miguel Ángel, Rafael o Tiziano; conexiones destacadas por miembros del instituto Warburg, Panofsky, Gombrich, Wind o André Chastel.

El comentario que hace Ficino sobre *El Banquete* es una excusa para formular su propio pensamiento. Amor y belleza son importantes en el sistema platónico. Sin embargo, no es la estética ni la teoría del amor el foco de la filosofía platónica; tampoco la celebración del banquete simboliza una ocasión privilegiada. En *El Banquete* de Ficino no se representa una celebración cualquiera, es la restitución de una tradición erótica, de las cosas del amor captado por la belleza; es decir, a Ficino le interesa el conjunto del pensamiento platónico.

10 Ficino, M. *De Amore. Comentario a El Banquete, de Platón*. Trad. Rocío de la Villa Ardura. Madrid: Editorial Tecnos, 2019, 5.

Así, en la obra de Ficino encontramos que cada elemento individual guarda relación con el conjunto, interrelacionándose los diferentes elementos individuales.

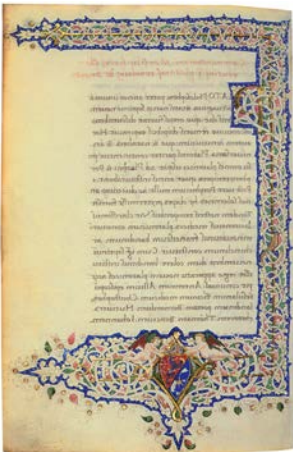
Los siete discursos constituyentes del comentario ofrecen una ontología, una cosmología, una psicología, una ética, una estética y una teoría del amor. Lo dota de dinamismo, afinidad o amor cósmico. Se habla del universo como de un enamorado más. Ficino se centra en el alma del hombre; se encuentra en un punto intermedio de la cadena del ser.

De la misma manera, el alma se mueve por dos amores: un amor exterior y terrenal, reflejado por lo material y transitorio; otro interno, representado por lo divino, espiritual y eterno. Ambos son belleza y bien. No obstante, representan la misma cosa. En un principio, al hombre le es otorgada la belleza, entendida como precisión y límite, percibida desde estatus inferiores de una manera cognoscitiva e impulsiva. Por otro lado, el bien se presenta como algo más difícil de conseguir; es abstracto e inaccesible.

La conclusión final que Ficino plantea es la siguiente: si solo nos limitamos a la belleza externa, el amor corriente puede confluir en locura enfermiza, y podríamos perder nuestra naturaleza humana y convertirnos en bestias. Si, por otro lado, se inicia un camino hacia la divina locura, una iniciación en la ascensión de los furores, de la belleza hasta el bien, posesión del amor auténtico que nos permitirá alcanzar nuestro grado superior, llegando a la cohesión con Dios. De esta manera, el hombre alcanza la inmortalidad y felicidad eterna.

En el *Comentario* se habla del amor, del hombre, de la belleza; es decir, de la transición, de los grados intermedios, volcando los poderes celestes, superiores y divinos en todo este esquema transicional. Surge entonces la imagen de un artista nuevo, un hombre análogo a la belleza, una nueva concepción del artista moderno.

Ficino está interesado en el lugar que ocupa el hombre en el universo. El hombre es alma. Esta presenta la cualidad de comprenderse en diferentes condiciones, superiores e inferiores. Dicha capacidad de relacionarse entre los dos extremos, y la libertad de poder establecerse en uno u otro límite del sistema consolidando, a la vez que fortalece su posición, es lo que diferencia al hombre con respecto a los demás seres. G. Pico della Mirandola utilizará el mismo argumento en el *Discurso sobre la dignidad del hombre*<sup>11</sup>, calificado



Ficino, Marsilio. *Commentarium in Convivium Platonis, de amore*. 1468. Biblioteca Nacional de Austria. Fotografía: Szilas. del libro de E. Kovács Péter. *Hétköznapi élet Mátyás király korában*. Budapest, 2008. Editorial Corvina Kiadó.

11 Giovanni Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Trad. Silvia Magnavacca. Buenos Aires: Editorial Winograd, 2008, 207-209.

como el más relevante en la conciencia del ser humano.

Para Ficino, el hombre con capacidad de poseer razón ha sido situado en la Tierra por Dios, ya que en ningún elemento de creación puede no existir la razón. La Tierra es el lugar donde habita el cuerpo. Sin embargo, este no es un elemento innato de los seres con la capacidad de poseer razón, ya que su disposición natural se encuentra en elementos más elevados, ya sea el agua, aire, fuego o esfera supralunar.

Por esta decisión caprichosa de Dios, el hombre es dispuesto en el mundo terrenal. De manera obligatoria, asimismo, la razón del hombre se instala próxima a la materia, punto de unión imprescindible entre los dos extremos. El hombre, al ser animal racional, cuerpo y alma, dispone de un mecanismo para superar el mundo terrenal. El alma se encuentra en un nivel superior al cuerpo, gobernando, vivificando y cuidando al cuerpo, catapultando al hombre a un extremo superior. Sin embargo, si el alma se predispone a ceñirse con demasiada intensidad al cuerpo, esta puede perder su capacidad de condición intermediaria y su principio de inmortalidad. Con ello se expone la importancia que da Ficino a la interpretación de dos maneras distintas y opuestas de la naturaleza humana y cómo el hombre intenta alejarse del tiempo y materia.

Dios ha dispuesto al hombre de dos luces, con la capacidad de elegir una u otra: una luz es natural e innata; la otra es divina e infusa. Esta última se vincula a la Venus urania, Venus vulgar. Esto se recoge en la carta de Ficino a Lorenzo de Pierfrancesco sobre *El nacimiento de Venus* y *La primavera* de Botticelli. Según el empleo que haga el hombre de estas luces, puede descender a la materia y bestializarse o divinizarse.

Al principio del comentario, parece inalcanzable la distancia entre hombre y Dios. Sin embargo, a medida que se avanza en la lectura, la distancia parece desleírse, lo que hace que disminuya la separación entre hombre y Dios. Ficino elimina la diferenciación entre la parte más elevada, es decir, la mente humana y la mente angelical. La mente humana se encuentra igual de capacitada para la contemplación de Dios. En el ascenso a etapas superiores es igual de apta y no se encuentra subordinada con respecto a la angelical en la observación de Dios. El alma presenta la capacidad de extenderse y traspasar todas las jerarquías en su ascenso a la Unidad.

La razón de ser del hombre es alcanzar la inmortalidad. Su naturaleza posee la facultad de alcanzar la eternidad. A través del planteamiento activo del método *ficiano*, nos enseña las claves para conseguirlo.

Todo el universo se desplaza. La fuerza que hace posible tal movimiento es el amor, mediante un deseo propio de atracción y principio de afinidad. El mundo es armónico. Dios se sitúa en el centro, orbitando alrededor de él los cuatro círculos: mente, alma, naturaleza, materia. Dios es el bien, y la belleza se encuentra representada por los cuatro círculos. El conjunto presenta una armonía; todo tiene sentido; los opuestos se neutra-

lizan; los que se encuentran en un nivel superior aman a los que se localizan en estatus inferiores; los que son iguales distribuyen ambos analogía. La Unidad se despliega y el conjunto tiene sentido en esa Unidad. El universo se presenta como un organismo.

A través de los ojos de Ficino, la totalidad del mundo se muestra en una entrega, un recibimiento y una devolución. Todo ello representado en las Gracias renacentistas.

Ficino presenta un sentimiento humano como un orden universal. Si el hombre quiere alcanzar la Unidad, es decir, Dios, tendrá que andar sobre el ritmo universal, recorriendo gracias al amor un camino ascendente, y atravesar los cuatro anillos correspondientes a la belleza hasta alcanzar el bien, simbolizado por Dios.

El bien se encuentra en el centro, la belleza en el círculo. Para Ficino son las dos caras de una misma moneda. El bien se representa como la perfección interior, la belleza como lo exterior. Las dos forman parte del mismo desarrollo. Sin embargo, Giovanni Pico della Mirandola critica tal afirmación, no comparte la idea de una indiferenciación de los dos conceptos. Para Pico della Mirandola, en conclusiones aristotélicas, la bondad y belleza se encuentran relegadas a una subordinación con respecto al bien. De la misma manera, la estética se encuentra supeditada a la ética. Estos conceptos no presentan una analogía. La independencia de la estética no aparecerá hasta pasados unos siglos. Ficino no separa el concepto de belleza. Sin embargo, tampoco lo subordina al bien. En el sistema circular de Ficino, el principio y el final es representado por el bien, y el movimiento de un extremo a otro del círculo es constituido por la belleza. El camino que recorre el hombre es el desplazamiento por medio de la belleza.

El alma en su trayecto a etapas superiores es inmortal, y la belleza que procede de la fuente primera tiene que ser incorpórea. Ficino comparte la opinión crítica de Plotino, contraria a los proporcionalistas, pues defiende que la belleza se fundamenta en la proporción, en el equilibrio de las partes, todo aquello simple no es bello. Ficino apuesta por un argumento basado en *ad absurdum*: las partes por separado pueden resultar bellas.

La belleza universal se va atenuando de mayor a menor medida según atravesamos los círculos concéntricos. La belleza en forma de rayo de luz atraviesa los ángeles, modelos e ideas; en las almas, razones y nociones; en la materia, imágenes y formas. La luz pierde fuerza lumínica según se va acercando a las últimas etapas hasta oscurecerse en la materia, creando una atenuación basada en proporciones de longitud, cantidad o color. La idea de belleza corresponde con las matemáticas de Platón y Pitágoras sobre el universo y el arte científico, acontecido en el Renacimiento con Alberti o Leonardo.

Sin embargo, la belleza como luz está más cercana al arte gótico. Ficino basa sus ideas de la luz en Platón, Plotino y la filosofía medieval, cuya idea en lo bello toma las bases de la proporcionalitas y la claritas. Principalmente, hay que tener en cuenta aquello correspondiente a la estética de la luz del siglo XIII. También se apoya en la «metáfora del





Feuerbach, Anselm. *El Banquete, según Platón* (segunda versión). 1871-74. Óleo sobre lienzo. Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.



Buonarroti, Michelangelo. *Estudio para la cabeza de Leda*. H.1530. Lápiz rojo sobre papel. Casa Buonarroti, Florencia, Italia.



Ali ibn Ahmad ibn Muhammad al-Sharaf al-Sifaqsi. *Diagrama de la Quibla de un atlas oceánico*. 958 / 1551. Bibliotheque Nationale, Paris (MS. Arabe 2278, fol. 2v).



Sol» del Libro VI de *La República* de Platón<sup>12</sup>, en combinación con la tradición cristiana del principio bíblico de la creación, «que se haga la luz» y el Evangelio. La luminosidad nos descubre la implicación del resplandor de Dios.

La belleza visual es espiritual porque su percepción es incorpórea. No es el conocimiento lo que posibilita remontar diferentes categorías para alcanzar niveles superiores de belleza en un intento de unificación con Dios, sino el amor.

Ficino pretende responder a diferentes preguntas relacionadas con el amor. ¿En qué se basa el amor humano? ¿Cómo se origina la pasión del amor? El amor honesto del hombre se relaciona con dos capacidades en el alma: la primera corresponde a la creación de belleza en los cuerpos; la segunda a la contemplación de belleza en Dios. Ambas persiguen la imagen divina. En *El Banquete* platónico, Fedro realiza tres posibles conjugaciones sexuales. Ficino se centra en el amor de hombre a hombre, ya que esta cualidad presenta diferentes virtudes, por su simbología o por su amor platónico. Lo encuadra en pensamientos de semejanza y espiritualidad, amor entre amigos y semejantes; todo ello sin centrarse en el género, ya que se trata de un aspecto menos relevante. Gracias a estos conceptos, se traza un camino en la contemplación de Dios.

El amor que describe Ficino presenta similitudes con el enamoramiento. Este presenta la capacidad del puro deseo, alcanzar algo que jamás podrá poseer. Presenta, además, dos rasgos antagónicos: la posesión es el resultado del poder y, al mismo tiempo, tiene como consecuencia la anulación del deseo. La realización y el cumplimiento se presentan también como la desaparición de ese deseo. Mientras permanece el deseo, la vida continua. Por tanto, el amor se equiparará a la vida en oposición a la muerte. El amor y la muerte tienen en común varias características; entre ellas la instantaneidad: el tiempo se pierde y no posee ningún valor. Sin embargo, el amor presenta una ventaja con respecto a la muerte: el tiempo se detiene y produce muerte, o el tiempo pasa engendrando vida, a pesar de su corta dirección.

En Ficino, el amor provoca muerte y, a continuación, engendra vida eterna. El espíritu del hombre que une cuerpo y alma se desvanece ante el amado y muere. En el instante en que el espíritu del amante genera aprobación, dedicación en un intercambio o resarcimiento del espíritu del amado, este resucitará, consiguiendo volver a la vida.

La idea de vida tras la muerte no es contemplada en Platón. Sin embargo, tal y como hemos visto, tiene importancia en Ficino, ya que refleja la inmortalidad del alma. Todo ello queda recogido en la obra *De amore*.

El tema de la inmortalidad del alma también se encuentra en diferentes obras: *De*

<sup>12</sup> Platón, *Obras completas de Platón*. Trad. D. Patricio de Azcárate. Madrid: Editorial Medina y Navarro, 1872.

*vita platonis, De divino furore*. Por trayectoria platónica, el origen puede estar en *Vitae philosopharum* de Diógenes Laercio; poesía italiana del Trecento, en autores conocidos por Ficino: Guido Cavalcanti y Dante.

La temática amor y muerte se presenta en los círculos cercanos a Ficino, y continuó entre la Edad Media y el Renacimiento, hasta Miguel Ángel, donde tomará unos aires más dudosos.

*De amores* se presenta como una obra sobre la defensa de la inmortalidad: si es posible morir y volver a vivir gracias al amor, también es posible la unión con Dios mediante el amor.

El amor da como resultado que la reciprocidad no culmine, no sea completa. A pesar de la posesión del otro, el deseo no termina con el amado. La insatisfacción adquiere un papel relevante. Para Ficino el objetivo del deseo es Dios. No obstante, no termina con el deseo, sino que presenta un gozar inacabado que se prolonga eternamente. En esto consiste el amor, y coincide con el amor platónico, gracias a la observación de la belleza física del amado.

## Sandro Botticelli

### Obras

#### *La alegoría de la primavera*

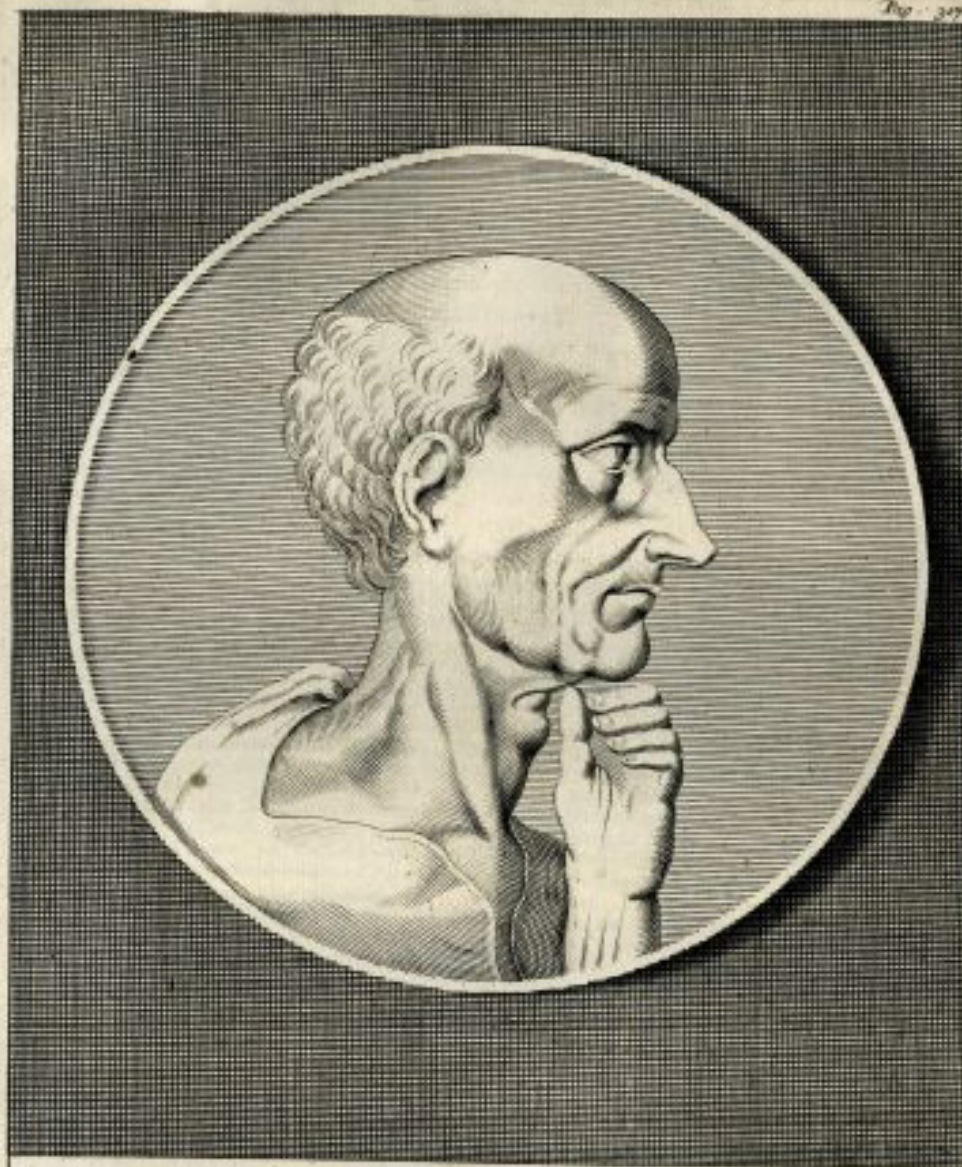
Nos encontramos ante una escena radiante de belleza expresada por Botticelli. La escena se sucede en un bosque oscuro, lleno de elementos vegetales en los que es difícil atisbar claros de luz. Al fondo, en el centro de la escena, un arco deja vislumbrar un resquicio de luz (claridad), que también se puede apreciar detrás de los árboles.

Esta luz se visualiza con dificultad, por un velo de ramas que se interpone, pero que de alguna manera deja intuir un claro detrás del bosque. Dios es belleza pura radiante de luz, belleza descubierta representada como claro de luz en el bosque. Dios entendido como algo incommunicable, invisible y tenebroso, sume en la ceguera al ojo espiritual que a él se orienta, sumiéndole en oscuridad; ramas que no dejan atisbar la fuente primigenia de donde surge todo. El follaje, por tanto, es el manto cegador y separador que nace de la fuente primigenia y cubre todo en ilusión, en materia.

En el centro superior, la figura de Cupido vendado, portador de amor ciego en un movimiento de dispersión y conversión, el *alfa* y el *omega* en los griegos.

Cupido es el centro de donde parte una diagonal descendente que enlaza con un grupo





ANTISTHENES.

Apud Leelium Pasqualium in gemma.

# ΔΙΟΓΕΝΟΥΣ ΛΑΕΡΤΙΟΥ

Περὶ βίων, δογματῶν καὶ ἀποφθεγμάτων, τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ  
δοξακμησάντων, βιβλίον εἰς τῶν ἑ.

## DIOGENIS LAERTII

De Vitis, decretis, et sententiis eorum qui in Philosophia  
claruerunt,

### LIBER SEXTUS.

#### ANTISTHENES.

**A**ntisthenes Antisthenis filius, Atheniensis fuit. Dicebatur autem non esse indigena. Quod cum sibi probro daretur, dixisse fertur, Et Deum mater Phrygia est: videbatur enim Thracia matre esse natus. Unde cum in Tanagrensi pugna fortiter se gessisset, causam dedit Socrati, ut diceret: Ex ambobus Atheniensibus ita fortem non nasciturum fuisse. Ipse quoque Atheniensibus, quod indigenae essent gloriantibus, exprobrans dicebat, Illos cochleis et locustis nihilo nobiliores esse. Hic initio quidem Gorgiam audivit oratorem. Unde et in dialogis oratoriam dicendi genus exprimit, praesertim in dialogo De veritate. et in Adhortationibus. Hermippus autem ait, illum in celebritate Isthmia vituperare, ac laudibus efferre decrevisse Athenienses, Thebanos, et Laodaeamonios.

<sup>1</sup> Antisthenes Antisthenis filius. Sic etiam Suidas. <sup>2</sup> Antisthenes, inquit, ait: Deum mater Phrygia est. <sup>3</sup> Obit ante tria milia annorum. <sup>4</sup> Meminit Photius, et Seneca de Iphicrate id narrat. <sup>5</sup> Cf. Casaub. <sup>6</sup> Videbatur enim Thracia matre esse natus. Quod idem tradit Suidas, qui post verba proxime citata, Isthmum subiicit, pergit de eo Thraciam, de eodem

#### ΑΝΤΙΣΤΕΝΗΣ.

**A**ντισθένης Αντισθέους, Ἀθηναῖος. <sup>1</sup> Ἰλέγετο δ' οὐκ εἶναι ἰθαγενῆς. <sup>2</sup> ἔθεν παρὰ τὸν ὀνειδίζοντα εἰπεῖν, Καὶ ἡ μήτηρ τῶν θεῶν Φρυγία ἐστίν. <sup>3</sup> Ἰδοὺ γὰρ εἶναι Θρακίης μητρί. ἔθεν καὶ <sup>4</sup> ἐν Ταναγραῖ κατὰ τὴν μάχην εὐδοκμήσας, ἰδοὺ λέγειν Σωκράτει, ὡς οὐκ ἂν ἐκ δυῶν Ἀθηναίων αὐτῷ γέγονε γυναικός. καὶ αὐτὸς δὲ τοὺς Ἀθηναίους ἐπὶ τῷ γηγενεῖ εἶναι σεμνομένους ἐκ Φαυλίζων, ἔλεγε μηδὲν εἶναι κοχλίων καὶ ἀττελίβαν ἐν γαστέροις. <sup>5</sup> οὗτος κατ' ἀρχαίαν μὲν ἤκουσε Γοργίου τοῦ ῥήτορος. ἔθεν τὸ ῥητορικὸν εἶδος ἐν τοῖς διαλόγοις ἐπιφέρει, καὶ μάλιστα ἐν τῇ Ἀληθείᾳ, καὶ τοῖς προτρεπτικοῖς. <sup>6</sup> Φησὶ δ' ἑρμιππος ὅτι περιέλετο ἐν τῇ τῶν Ἰσθμίων πανηγύρει ψιφῆσαι τε καὶ ἐπαίνεσαι Ἀθηναίους, Θεβαίους,

loquens Antisthene. Aldob.

<sup>4</sup> Ad Tanagram in pugna. Quae passim est in ipso Enchiridion Eurip. Minus lib. iv. cap. 7.

<sup>5</sup> Et ab initio quidem Gorgiam rhetorem audivit. Quod & Suidas indicat, qui eam à theotricis coniungit se ad philosophiam scribit. Antisthenes, inquit, Atheniensis, ante tria milia annorum philosophus. Aldob. Et 3.



situado a la derecha, transmitiendo fuerza engendradora de vida. Si nos fijamos en la posición de los pies de los diferentes personajes, estos se encuentran inclinados ligeramente hacia la punta, y dan sensación de movimiento y frenesí. El único personaje que escapa a esta pauta es Flora, cuyos pies se encuentran anclados a la tierra en una posición firme. Bóreas, fuerte y violento, representado en la mitología griega como dios del frío, viento del norte que trae el invierno, persigue y abraza a Cloe, símbolo de la estación invernal. En el abrazo de Bóreas a Cloe, esta siente la presencia de amor ciego engendrador de vida, y se convierte en primavera en un proceso en el que le brotan flores de la boca que dan lugar a Flora.

Así pues, Cloe y Flora son la misma mujer en dos etapas diferentes. En la primera etapa, Cloe representa un periodo de letargo invernal, tras el cual surge como una figura nueva en el abrazo de Bóreas, transmisor de amor ciego generador de vida. De esta forma queda establecido el proceso de dispersión en la metafísica neoplatónica; proceso por el cual Dios es análogo de fuente primigenia que transmite vida.

El grupo de la izquierda, representado por las tres Gracias, se muestra una sensación de elevación: los pies tienden a proyectar sus cuerpos hacia arriba. La Gracia que ocupa una posición central mira a un personaje situado en el extremo izquierdo del cuadro alzando un brazo. Ese personaje es Hermes, que representa la frontera entre el extracto más bajo y los superiores. La Gracia, en su tendencia hacia la elevación, cruza la frontera del mundo material, representado por los florentinos como el extracto más bajo, hacia niveles superiores, rebasando el nivel de la inteligencia hasta la fuente originaria.

El amor utilizado en la escuela florentina como fuerza impulsora en la elevación del hombre se encuentra representado en la figura de Cupido. Cupido vendado representa el amor ciego. Este lanza una flecha que impacta en la Gracia del centro, y le transmite amor ciego, que la conducirá en su camino de elevación. De esta forma se establece una diagonal ascendente. Es, por tanto, el *omega* en su proceso de reconversión a la fuente primigenia.

Afrodita, análoga a Venus, situada en el centro, transmite movimiento, orden y armonía a la escena. Venus tiene una correlación con la figura mitológica de la Armonía, hija de Venus y Marte. Esta hereda las características de los dos padres: modera el impulso pasional y salvajismo del padre con el amor de la madre, que da como resultado la armonía. Afrodita en esta escena es representada como Venus mundana, vestida, y se sitúa en el orden material. No es Afrodita nacida de la fuente originaria, primera división del Uno; es Venus situada en un principio terrenal como mediadora del proceso de diversificación y unión, engendradora de vida representada en la figura de Flora y ascenso hasta la Unidad.

Para contemplar a Afrodita desnuda, símbolo de primera división de la Unidad,

Botticelli se verá obligado a pintar un segundo cuadro titulado *El Nacimiento de Venus*. En esta pintura podremos contemplar la belleza en el orden espiritual, alejada del mundo material aquí representado.

### *El nacimiento de Venus*

Se podría decir que este cuadro pintado por Botticelli es anterior a *La alegoría de la primavera*. En la escena se produce el nacimiento de Venus, salida directamente de la fuente primigenia: la Unidad.

Venus se encuentra desnuda, símbolo de este primer nacimiento, primer principio de dispersión, belleza en su estado más puro. Siente la presencia de Bóreas en representación bicéfala. A diferencia de Bóreas abrazando a Venus en la escena de *La alegoría de la primavera*, este no representa la unión de una pareja, sino una unidad de cuerpo, lo que transmite a toda la escena una movilidad violenta y elemental, desplazando a Venus hacia la Hora.

En la mitología griega, las Horas simbolizan el orden de la naturaleza y las estaciones. Esta cubrirá a Venus con un manto y la conducirá al bosque frondoso del cuadro *La alegoría de la primavera*. De esta forma, Venus pasa de principio elemental a principio material, para volver de nuevo a surgir como principio elemental en *El nacimiento de Venus*.

Esta escena se tiene que entender desde el mito del nacimiento de Venus, hija de Urano, nacida de las simientes esparcidas por el agua de mar, semen de Urano que se encuentra reproducido por la espuma de mar, dando como resultado belleza pura en su estado más elemental: Venus.

Urano en la mitología griega simboliza el cielo, el firmamento, la esfera celeste. Hesíodo, un poeta de la antigua Grecia, cuenta en su *Teogonía*, génesis de la mitología griega, cómo Urano acudía cada noche a cubrir la tierra y unirse a Gea. Este odiaba los hijos que engendró con ella por sus mentes retorcidas por el principio material, herencia de Gea.

Entre esos hijos, se encontraba Cronos. Urano encerró a sus hijos en el Tártaro, el mundo de las profundidades y la oscuridad. Sin embargo, Gea amaba a sus hijos, así que talló una hoz de pedernal y pidió ayuda a sus hijos titanes. Solo Cronos se mostró dispuesto a ayudar a su madre Gea. Cronos castra a su padre y arroja al mar los testículos, produciendo una espuma, que representa el semen de Urano, de la cual nace Afrodita o Venus, diosa del amor y la belleza, nacida directamente de la fuente primigenia, sin ningún vínculo con el principio material.

Botticelli presenta la causa transformada en belleza: Afrodita. Sin embargo, la



matriz de esa belleza queda de alguna manera escondida a la presencia del espectador. Nos encontramos de esta forma ante la estética que oculta el origen. Este origen acarreará una nueva estética, anunciando un cambio de pensamiento. Se aleja de la herencia de los griegos y establece un nuevo rumbo que determinará la actual modernidad.

Lo que cabe destacar en esta escena es la no representación de esa crueldad ejercida por Cronos a su padre Urano. Este descuartizamiento simboliza el principio de división en la metafísica neoplatónica: el *alfa*.

Otros descuartizamientos también hacen referencia a esta división entendida como catástrofe, como el relato de la muerte de Orfeo por las Ménades. Estas despedazan a Orfeo por rechazar el culto a Dionisio, inspirador de la locura ritual y el éxtasis en favor del culto a Apolo, identificado con el sol, la luz y la verdad.

Otro mito sería el despellejamiento de Marsías, considerado un símbolo del eterno conflicto entre los aspectos apolíneos y dionisiacos de la naturaleza humana.

De igual modo se hace referencia a la *omega*, principio de reconversión con la Unidad. Cronos devorando a sus hijos hace referencia a ese principio de reconversión. Gea y Urano predijeron que Cronos sería derrocado por uno de sus propios hijos, y así Cronos intentó evitar su destino acabando con su descendencia.

Numerosas representaciones en el Barroco hacen referencia a este mito. Saturno, dios romano análogo de Cronos, devora a sus hijos en una obra creada por Goya. Es a partir del Barroco con Kant cuando se empieza a percibir el origen, la simiente del arte que los griegos y el Renacimiento ocultan con la estética entendida como belleza y límite de la verdad.

**Giordano Bruno**

Giordano Bruno se basa en el ideal de belleza empleado por los griegos, utilizando conceptos de simetría. Para él, la belleza es la disposición correcta de las partes, las cosas no pueden ser bellas si no se componen de sus partes diferenciadas.<sup>13</sup>

Por ello, Bruno considera que la belleza no puede ser atributo de Dios, ya que Dios representa la Unidad.<sup>14</sup> La belleza es la disposición de las partes y su orden. La diversidad de las distintas partes genera orden y belleza. Lo bello se encuentra en la naturaleza y en

13 «Considera que este mundo corpóreo, siendo sus partes completamente similares, no ha podido ser hermoso. Por tanto, la belleza se revela en el engarce de partes distintas: la belleza de todo consiste en la variedad misma». Bruno, G. *De Umbris idearum*, II, 1, 27, en Tatarkiewicz, W. *Historia de la estética III, La estética moderna, 1400-1700*. Madrid: Editorial Akal, DL., 1987-1991, 374.

14 «Dios no posee en sí la belleza, puesto que no tiene una composición ordenada; y no la tiene porque no tiene partes. La fuente, por el contrario, de la belleza y del vínculo es el autor y el actor». Bruno, G. *De viculis in genere*, III, 643 (ed. 1879-1891) en Tatarkiewicz, W. *Ibid*, 374.

las obras humanas. La naturaleza se considera bella por su aporte de variedad y orden. La finalidad del arte es multiplicar e intensificar las virtudes de dicha naturaleza.<sup>15</sup>

Bruno asociaba el arte con lo bello, considerando el arte como multiplicador de la belleza. No toma como referencia la belleza espiritual destacada de la última etapa del Renacimiento. En su lugar, entiende la belleza como cualidad de las cosas corpóreas. La belleza corporal actúa de manera positiva sobre la razón, alzándola y generando sentimientos, posibilitando que los hombres se conviertan en poetas y héroes.<sup>16</sup>

La belleza estimula y suscita amor. La belleza de las estrellas, el cielo, los prados, los cantos, atraen y complacen al hombre. De esta manera, la belleza unas veces es poseída y otras veces es la belleza que el hombre desea y no posee.<sup>17</sup>

A diferencia de las concepciones objetivas y absolutas de la belleza, Bruno propondría una concepción más sobria y minimalista de esta: la belleza no es única, es múltiple; no hay una belleza general reconocida.<sup>18</sup>

Es imposible señalar lo que es bello, puesto que la belleza es indefinida e indescriptible.<sup>19</sup>

La belleza es diferente para cada individuo. Lo que es bello para uno, es posible no lo sea para el otro: «Nada es absolutamente bello. Una cosa es bella en relación con algo».<sup>20</sup>

Giordano Bruno muestra una actitud contraria al objetivismo y universalismo renacentista. Esa actitud es reflejada en las reflexiones que hace del arte, contrarias a las ideas del Renacimiento; en particular, las que sujetan el arte a reglas y dictámenes.<sup>21</sup>

Aunque dicha opinión se refiera a la poesía, contradiciendo opiniones generalizadas de la época: la poesía no deriva de las reglas, sino que las reglas provienen de la poesía; no hay una regla verdadera, sino muchas, tantas como grandes poetas. Es de suponer que se aplique a todas las artes plásticas.

15 «La naturaleza se impone gracias a la diversidad y el movimiento, y el arte, emulador de la naturaleza, intensifica, cambia, diversifica y ordena las conexiones y las dispone en una serie sucesiva». Bruno, G. *Ibid.*, 674, en Tatarkiewicz, W. *Ibid*, 377.

16 «La belleza corporal es capaz de contener y animar a la razón; el amor, en efecto, transforma a la mayoría en poetas y héroes». Bruno, G. *Ibid.*, III, 645, en Tatarkiewicz, W. *Ibid*, 377.

17 «Hay un amor de lo bello por el cual queremos volvernos hermosos, y hay otro por el cual deseamos disfrutar de lo bello, amando, en el primer caso, aquello de lo que carecemos, y en el segundo, aquello que poseemos». Bruno, G. *Ibid.*, III, 650, en Tatarkiewicz, W. *Ibid*, 377.

18 «No existe una belleza única y elemental, tanto de cantidad como de cualidad, que sea capaz de agradar a todos por igual». Bruno, G. *Ibid.*, III, 661, en Tatarkiewicz, W. *Ibid*, 377.

19 «La razón de la belleza es, por tanto, indefinida e indescriptible, como le ocurre a la razón del placer y del bien». Bruno, G. *Ibid.*, III, 663, en Tatarkiewicz, W. *Ibid*, 377.

20 «Nada es absolutamente bello, sino que es bello con relación a algo». G. Bruno, *ibid.*, 637, en Tatarkiewicz, W. *Ibid*, 378.

21 «Concluye, pues, que la poesía no nace de las reglas sino por levisimo accidente; en cambio las reglas derivan de las poesías; por lo que hay tantos géneros y especies de verdaderas reglas, cuantos géneros y especies existen de verdaderos poetas». Bruno, G. *Eroici Furori*, I (Opere, ed. Wagner, II, 315), en Tatarkiewicz, W. *Ibid*, 378.

Otro planteamiento de Bruno es el acercamiento entre poetas, pintores y filósofos. Estos precisan las mismas condiciones y todos ejercen un papel similar. De esta manera, Bruno anticipa un acercamiento entre estas disciplinas.<sup>22</sup>

«Nada es absolutamente bello» o «hay tantas reglas de poesía cuantos buenos poetas». Con dichas ideas Bruno rompe las directrices apoyadas durante siglos, emprendiendo un camino que no se verá reflejado durante el siglo xvii, pero que en el siglo xviii se retomará como punto de partida de nuevas ideas<sup>23</sup>.

Bruno contradice las exposiciones de Aristóteles y, por tanto, de Averroes en un paisaje de *La cena de las cenizas*.<sup>24</sup>

De esta manera, Bruno constituye la creación infinita de Dios, relación entre potencia y su efecto, causa y su efecto. Propone una unión con la divinidad a través de la contemplación de la filosofía, en contradicción con las ideas de la salvación cristiana de la época.<sup>25</sup>

Con ello, Bruno ha pasado a la historia como filósofo del infinito, del universo infinito en acto. El infinito ocupa parte de sus pensamientos, y se refleja en los discursos referentes a la infinitud del universo y de los mundos (sistemas planetarios), consecuencia necesaria de la infinita potencia creadora. Giordano Bruno es considerado un copernicano realista de la segunda mitad del siglo xvi. Para Bruno, *De revolutionibus* copernicano no solo contiene astronomía matemática designada a calcular matemáticamente las posiciones de los planetas a partir de hipótesis carentes de dimensión física, sino una cosmología acerca de la verdadera configuración física del universo: el Sol es centro inmóvil de todos los movimientos planetarios. La Tierra es un planeta en movimiento en torno al Sol. La esfera de las fijas está inmóvil (porque todos sus movimientos aparentes han pasado a ser

22 «Los filósofos son en cierto modo pintores, los poetas, filósofos, y los pintores, filósofos y poetas. No puede existir, en efecto, un filósofo a no ser que imagine y pinte. No puede haber un pintor sin que, de alguna manera, imagine y reflexione, y no puede existir un poeta sin cierta reflexión ni pintura». Bruno, G. *Recens et completa ars reminiscendi*, 529, en en Tatarkiewicz, W. *Ibid*, 378.

23 Tatarkiewicz, W. *Historia de la estética III, La estética moderna, 1400-1700*, 377.

24 «Esta filosofía (nuestra) no solo contiene la verdad, sino que incluso favorece la religión más que cualquier otra clase de filosofía, como por ejemplo, esas que afirman que el mundo es finito, que el efecto y la obra de la potencia divina son finitos, que las inteligencias y naturalezas intelectuales tan solo son ocho o diez, que la sustancia de las cosas es corruptible, que el alma es mortal por consistir más bien en una disposición accidental y en el efecto de la complexión, en un temperamento susceptible de disolución y en una armonía, siendo por consiguiente nulo el poder de la justicia divina sobre las acciones humanas, y que el conocimiento de los particulares está completamente alejado de las causas primeras y universales». Bruno, G. *La cena de las cenizas*, trad., intr., y notas de M. A. Granada., Madrid: Alianza Editorial, 1987, 138.

25 «En los diálogos morales, donde se desarrolla la polémica con el cristianismo y la presentación, a través de la figura del furioso, de la elevación filosófica hasta lo Uno por medio de la contemplación filosófica, de la naturaleza infinita, en consciente contraposición a la mediación universal, de Cristo». Bruno, G. *Del infinito: el universo y los mundos*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, 21-22.

movimientos de La Tierra).

Bruno va más allá de Copérnico, y propone una estructura distinta. El Sol ocupa el centro del sistema planetario, La Tierra gira sobre su eje y en torno al Sol en los movimientos diarios y anuales. Aunque el Sol no se encuentra inmóvil (describe un pequeño movimiento circular en torno a un punto vacío), la disposición de los planetas con respecto a la idea de Copérnico es diferente. No obstante, la noción de Bruno difiere de la aceptación de satélite o planeta de otro planeta. Plantea que la Luna y la Tierra son planetas gemelos que ocupan puntos diametralmente opuestos en un epiciclo, cuyo deferente porta sobre otro epiciclo, diametralmente opuesto a Mercurio y Venus, en disposición similar a la pareja Tierra-Luna. De esta manera, dichos planetas realizan una revolución en torno al Sol de un año. Concibe un número de planetas que giran en torno al Sol superior. Contempla la posibilidad de que los planetas contengan otros planetas acompañantes; los cometas son planetas en movimiento alrededor del Sol con una elíptica distinta y condiciones de visibilidad distintas, que los hacen visibles en momentos ocasionales.

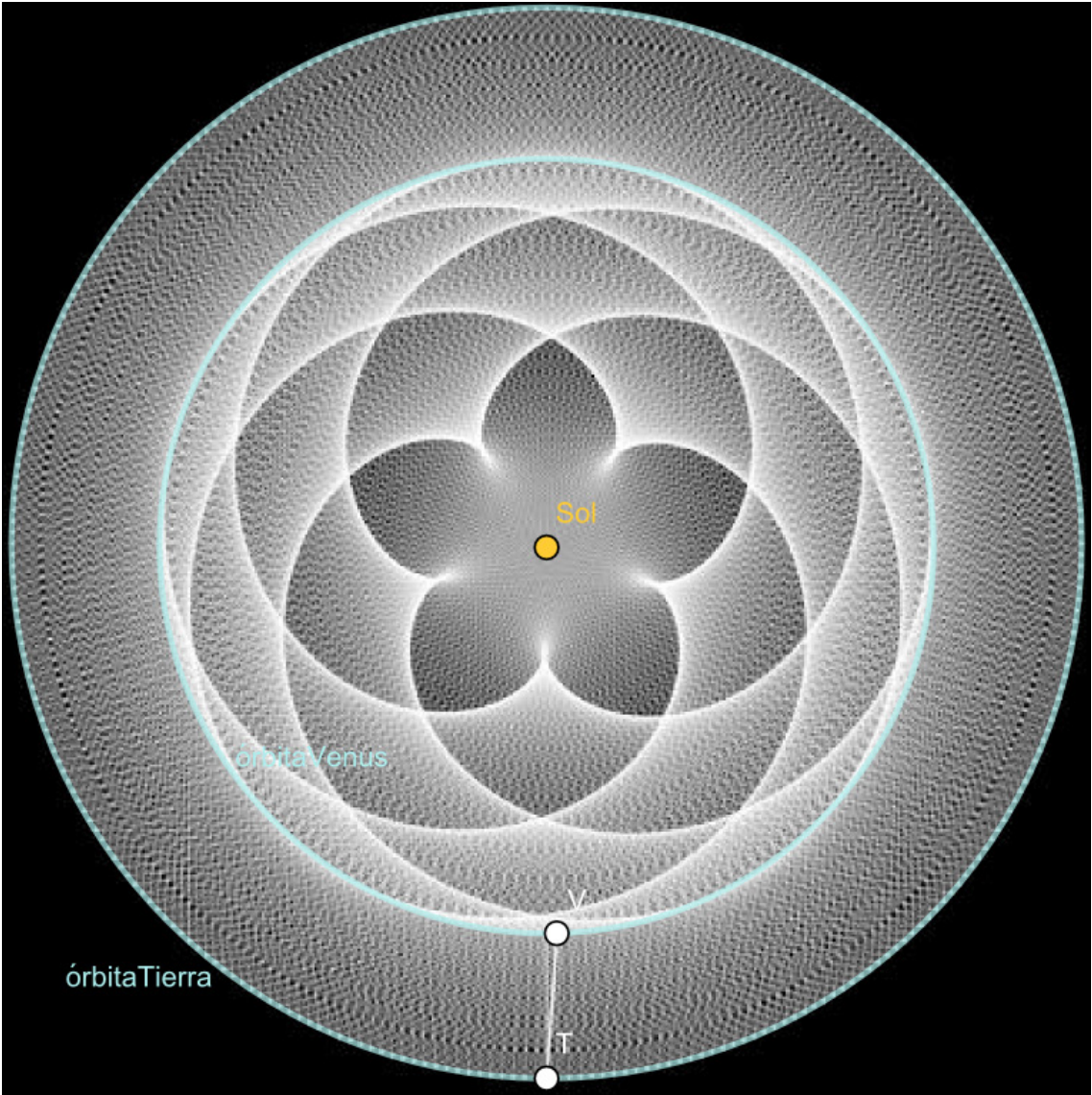
Bruno realiza un progreso en la concepción del universo, no por la descripción de nuestro sistema planetario, sino por la eliminación de la esfera de las fijas, la dispersión de estas en el espacio exterior y la idea de un universo infinito en acto. Esta infinitud no se caracteriza por una región, sino por la concepción de un universo como unidad-totalidad, que se diferencia de un universo dividido en partes y jerarquizado.

De esta manera, Bruno contempla una uniformidad carente de jerarquización en su interior, liberación de la Tierra de su tradicional depreciación, disposición de Dios por igual en todas las partes del universo. Afirma que no hay solo un sistema planetario, sino infinitos; un universo infinito en el espacio y tiempo, retrato infinito y homogéneo de la divinidad en toda su potencia creadora y eterna.

Bruno concibe la infinitud del universo gracias a que Dios es infinito en todas sus características. Es potencia, bondad, acción y producción necesaria, proporcionada en el espacio y tiempo. Dicho argumento supone la aplicación de un principio platónico y aristotélico con un desarrollo del averroísmo latino. Es decir, establece una relación entre causa y efecto (potencia y acto), potencia infinita productora de infinito; y a la inversa, un efecto infinito como consecuencia de una potencia finita en su causa.

Sin embargo, Bruno no se ciñe al prejuicio finito de la tradición filosófica y averroísmo. Dicho prejuicio contemplaba la eternidad del mundo, movimiento y potencia infinita extensiva de Dios sin considerar la potencia infinita intensiva, ya que el mundo se hacía con la velocidad finita de la revolución diaria y un universo corpóreo finito de extensión. Bruno va un paso más allá, y concibe la potencia infinita de Dios en dos planos –intensivo y extensivo–, provocando un universo infinito en el plano de la extensión espacial y temporal, e intensidad del movimiento en el plano restante. También el hecho

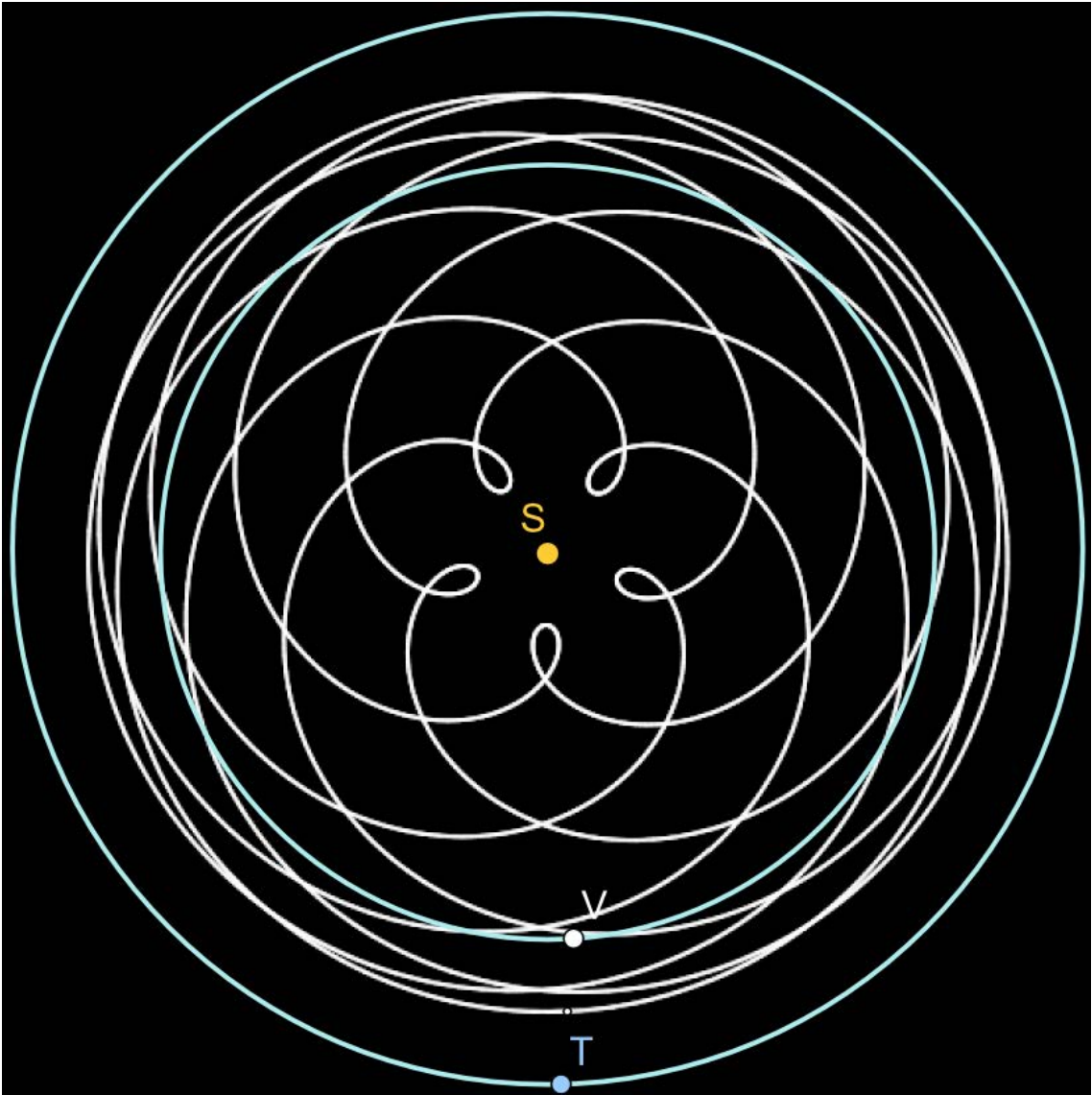




Losada Liste, Rafael. *La flor de Venus*. 2019. Serie de ilustraciones perteneciente al trabajo del mismo autor *La Tierra y el Sol*. Geogebra.org.



Losada Liste, Rafael. *La flor de Venus*. 2019. Serie de ilustraciones perteneciente al trabajo del mismo autor *La Tierra y el Sol*. Geogebra.org.



Losada Liste, Rafael. *La flor de Venus*. 2019. Serie de ilustraciones perteneciente al trabajo del mismo autor *La Tierra y el Sol*. Geogebra.org.



de que la totalidad infinita no se mueve, el movimiento intensivo de Dios coincide con el reposo.

Tales argumentos despliegan la eterna potencia en un universo infinito y eterno, resultado de una causa divina en un desarrollo diferente a la concepción de Dios como infinito; que se impone al pensamiento cristiano y modelo de discusión en la revolución copernicana y científica; implicando componentes metafísicos y teológicos que están más allá y determinan razonamientos e inferencias científicas o naturales.

Otros argumentos apoyan la infinitud del universo y expresan la imaginación como capacidad de construir la percepción sensible de acuerdo con el modelo de la razón, consiguiendo con ello una infinitud del universo a partir de la misma experiencia visual.

Estos argumentos son tres. El primero es la imaginación o intelecto como capacidad de rebasar todo límite en un proceso infinito manifestado en la naturaleza existente. El segundo actúa sobre las delimitaciones de centro, periferia u horizonte, y se extiende mediante la imaginación al plano cosmológico de la experiencia visual terrestre. El tercero es la uniformidad del espacio infinito, que implanta su ocupación por infinitos mundos y argumenta, por tanto, que el infinito está lleno de mundos.

La imaginación en la tradicional psicología de las facultades es una de las funciones superiores del alma sensitiva orgánica, y está localizada en el ventrículo central del cerebro. Bruno comparte el sensismo aristotélico (el conocimiento comienza por la sensación) y asume la relación entre la intelección y la imaginación. Según Bruno, la imaginación es importante en el conocimiento humano.

Llegamos a la conclusión que Giordano Bruno nos propone una visión del arte contraria al Renacimiento, liberándolo de reglas y alejándose del objetivismo y universalismo. Concibe un universo infinito y eterno donde nada es absolutamente bello, alejándose del pensamiento cristiano y modelo Copérnico. Gracias a la imaginación se construye la percepción sensible de acuerdo a la estructura de la razón, alcanzando la infinitud del universo a partir de la experiencia visual.

## Inflexión en la estética de los siglos XVII-XIX

### Introducción

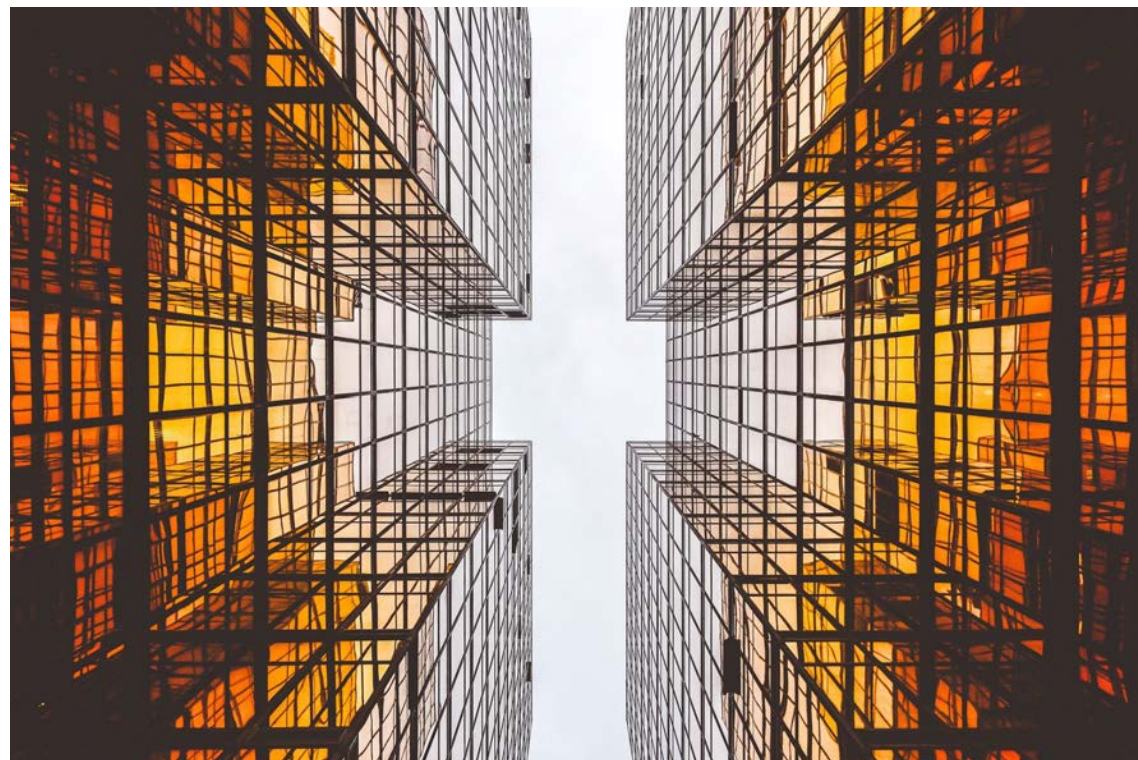
El Barroco será el punto de partida donde el placer estético limitativo y bello heredado por los griegos irá evolucionando hacia terrenos inquietantes y desapacibles, donde lo doloroso provocado por aquello que supera al sujeto que lo contempla adquiere un papel importante. De esta manera, el concepto de infinito unido a la idea de imperfección, fealdad, maldad, error (infinitud entendida como indeterminación, mezcla de formas, indefinición) es transformado en un concepto positivo. Este cambio es realizado en parte por la reflexión teológica que concibe lo divino como infinito, en parte por las categorías científicas pensadas desde el infinito (universo infinito, espacio y tiempo infinito); y, por último, la introducción de infinito en el campo de la sensibilidad.

En este último campo vemos cómo el concepto de infinito es utilizado como fuente original en la representación de las diferentes obras artísticas, manteniendo sus límites formales (arte renacentista). En segundo lugar, como representación del concepto de infinito en las obras de arte barrocas, fijando la idea de la no consumación en obras como Apolo y Dafne de Gian Lorenzo Bernini, donde se juega con la idea de lo representado y no representado, alejándose de lo atemporal para producir temporalidad y, con ello, expansión. En tercer lugar, cambio de la sensibilidad limitativa por lo sublime, por lo que se introduce de esta forma el concepto de infinito (Kant).



Gaida, Michael. *Iglesia de San Andrés, Düsseldorf*. 2017. Fotografía digital. Pixabay.





Free-Photos: *Arquitectura, rascacielos, urbana*. 2015. Fotografía digital. Pixabay.



Ddzphoto: *Iglesia de San Miguel, Hamburgo*. 2018. Fotografía digital. Pixabay.

## El Barroco

De este modo, el concepto de infinito mantiene una relación con la idea de lo divino. Este cambio se ve reflejado primero en Kant, el dios griego entendido como finito toma una naturaleza infinita: ello se fundamenta en que la razón comprende la noción de infinito en la naturaleza y el alma. y en segundo lugar, en el Romanticismo, el Dios entendido por Kant como naturaleza infinita adquiere un papel de eterna revelación: primero en la infinitud que se percibe en la naturaleza, después en el espíritu finito, y por último en Dios manifestado en lo más profundo de la naturaleza: a través de su lado más oscuro, reflejado en leyendas e imágenes alucinadas del inconsciente humano.

La producción de ideas ideológicas producto de fuerzas sociales rompe la relación del concepto divino con la idea de infinito entendida en el Renacimiento, Barroco y Romanticismo, y se vislumbra así una nueva era en que las fuerzas sociales juegan un papel importante. Algunos ejemplos de esas ideas las encontramos en el marxismo, en la representación del sujeto colectivo, desempeñando la parte consciente de este.

Freud representa<sup>26</sup> esa producción de ideas, pero desde otra perspectiva diferente. Se centra en las experiencias inconscientes reprimidas en la sensibilidad del sujeto, que da lugar al sentimiento de lo siniestro. Este retorno de cosas que fueron familiares y cuya aparición en el sujeto provoca un sentimiento de horror. Por tanto, esa producción de ideas desde la parte inconsciente desempeña un papel importante.

Si nos centramos en la diferencia entre el arte renacentista y el arte barroco, el renacentista reconoce la idea de espacio constructivo desde el cual se elabora un sistema de perspectiva geométrica. En este sistema la sustentación del espacio es la idea de infinito. El problema de esta representación espacial consiste en el prejuicio de ideas griegas y romanas que consisten en la adaptación del espacio a lugar y circunscripción de un cuerpo, y que no logran, por tanto, abstraer el espacio de su relación intrínseca a un cuerpo. Así pues, el Renacimiento logra un primer acercamiento de relaciones espaciales de naturaleza abstracta y sistemas que implican nociones de infinito. Esas nociones de infinitud basadas en un espacio constructivo se mantendrían sometidas a conceptos limitativos, formales, fundados en límites, definiciones y marcos estrictos, representativos del prejuicio griego tradicional. Estas primeras nociones de infinitud adquieren su punto más álgido en el clasicismo para dejar paso a un nuevo sistema de representación, encabezado por el manierismo y por la figura de Miguel Ángel.

El manierismo supondría, entonces, la representación de figuras en un espacio indeterminado, a veces neutralizando la sensación de profundidad ganada por la perspec-

<sup>26</sup> Trias, E. *Lo bello y lo Siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1984, 164.



tiva mediante la reposición de una bidimensionalidad primitiva. Ese espacio neutro albergaría figuras carentes de límites y definiciones. Un ejemplo de ese cambio lo podemos encontrar en Miguel Ángel, como acabamos de mencionar. Representa figuras con una gran energía en expansión, pero que de alguna forma se hayan comprimidas en un espacio limitado y que no pueden alcanzar el enorme potencial ganado por la supresión de esos límites. El Barroco sería el punto álgido en la eliminación de esos límites, y destruiría los límites impuestos en los cuerpos y en la representación del espacio.

De esta forma, el cuadro dejaría de ser límite en la representación, que se abriría hacia un espacio abstracto, vislumbrando un Más Allá en que el espectador tendría que añadir o consumir lo que se haya sugerido, en dirección hacia el infinito.

La arquitectura captaría esta percepción del infinito, y la sugiere en las bóvedas, que fugarían hacia el infinito. Las figuras de los personajes se cortan, cambian de una posición a otra, e insinúan al espectador un tránsito. Los pliegues de las esculturas representan también este tránsito sugerido en la captación del movimiento. Los diferentes componentes que forman la representación se unifican de forma material, dejando atrás esa concepción formal propia del Renacimiento.

Las composiciones de las diferentes obras de arte forman líneas espirales, ondulantes, imperfectas, que nos conducen a atisbar el infinito. De este modo, se dejan atrás las formas geométricas, como el cubo y la esfera, considerados elementos de perfección en la metafísica neoplatónica.

La introducción de todos estos elementos que sugieren infinitud otorga al Barroco gran capacidad de movimientos y conjugaciones imposibles en el Renacimiento por su imposición formal.

Frente al racionalismo renacentista, el arte barroco combina una oposición de términos comprendida entre una estructura objetiva matemática y la impresión sensible subjetiva. De hecho, el Barroco establece una separación de lo real entre razón y sin razón, entre razón y locura; separa la realidad elaborando dos conceptos opuestos (lo racional e inteligible), y referente a lo sensible actúa de la misma manera, claridad de la idea y confusión de la sensación.

Descartes<sup>27</sup> se acerca al infinito, siente duda sobre las cosas que percibe, no encuentra ninguna seguridad en el mundo que le rodea. Sin embargo, se agarra firmemente al saber, al yo pienso. Establece un punto firme donde asentarse, consiguiendo que se despejen todas las dudas y, de esta forma, entender el mundo que se cierne sobre él. Construye un pensamiento indudable que afirma la existencia de un ser perfecto, que es Dios, el cual pone en movimiento la res extensa, una de las tres sustancias descritas por Descartes

<sup>27</sup> Trías, E. *Ibid.*, 168.

en su obra *Las Meditaciones metafísicas*. Descartes, gracias al pensamiento indudable, cimienta las bases de la filosofía fundada en la razón.

El arte barroco contempla la no fiabilidad del sentido de la vista: el mundo sensible que percibimos puede dar lugar a un mundo de engaño. El sujeto, la res *cogitans*<sup>28</sup> comprende lo que se esconde detrás de ese mundo ficticio y cambiante, desvelando una estructura firme –la res extensa–, el espacio infinito que se cierne sobre todas las cosas. Ese espacio infinito se muestra invisible a través del mundo de los sentidos, y se oculta en la representación. No obstante, asegura su sentido.<sup>29</sup>

La inteligencia añade lo que falta a la representación. Mientras el sujeto visual se pierde en ese ilusionismo, el sujeto espiritual acierta a comprender la elipsis necesaria del artista y a prolongar lo que no está.

El arte barroco habla del mundo sensible como algo mutable. Este esconde tras él la verdadera esencia de lo verdadero, la infinitud. La infinitud que el sujeto no percibe a través de los sentidos influye en el mundo sensible, trascendiendo a este, debido a que este siempre está a punto de completarse, pero nunca llega a consumarse. Esa energía que no se crea ni se destruye, solo se transforma, el ciclo mismo de la vida que nunca llega a su fin. Se fija, pues, en esa idea de la no consumación, el camino errante sin fin, Dafne convirtiéndose en laurel que nunca llega a completarse.

De ahí esa obsesión por representar en el mundo sensible lo sutil, el infinito en lo finito, paisajes que se pierden en un horizonte infinito. La nueva filosofía barroca desde sus primeros tiempos condena el mundo visible. Con el tiempo, esta encuentra un término medio, al igual que la nueva ciencia, que sintetiza física y matemáticas y une de esa forma lo empírico y lo racional, lo visible y lo invisible.

El arte barroco lucha por la conquista del infinito dentro del campo de batalla de lo visible, y este campo es el mundo sensible que el sujeto percibe. De esta forma podemos contemplar numerosas obras de arte que no hacen más que reafirmar lo expuesto: paisajes naturales en los que un horizonte difuso nos confirma la sospecha de algo no visible por el sujeto, pero que sin embargo se encuentra ahí.

El sujeto que contempla debe añadir lo que falta. Su imaginación debe perderse

<sup>28</sup> «Conocí por ello que yo era una sustancia cuya esencia y naturaleza toda es pensar, y que no necesita, para ser, de lugar alguno, ni depende de cosa alguna material». Descartes, R. Discurso del Método. Meditaciones metafísicas. Madrid: Austral, 2007, 66.

<sup>29</sup> A partir de la sexta meditación, Descartes medita sobre la existencia o no de lo material, incluyendo el cuerpo y su diferencia con el alma. Descartes vuelve a analizar el sujeto que piensa, cuya naturaleza es pensar. Sexta meditación:

«Por lo tanto, puesto que sé de cierto que existo y, sin embargo, no advierto que a mi naturaleza o a mi esencia le convenga necesariamente otra cosa, sino que yo soy algo que piensa, concibo muy bien que mi esencia consiste solo en ser algo que piensa, o en ser una sustancia cuya esencia o naturaleza toda es solo pensar». Descartes. *Ibid.*, 178.

en el horizonte contemplando lo que falta. Las fronteras del cuadro limitadas son rebasadas por la imaginación del espectador, adentrándose en un mundo infinito que no conoce fronteras.

El Barroco nos comunica que el mundo sensible siempre está envuelto por lo infinito. En el arte esta idea es comunicada en la captación de instantáneas fugaces, escenas realistas, actos cogidos a contrapié del mundo sensible, paisajes reales en los que el sujeto debe completar el antes y el después de toda representación. A diferencia del arte renacentista en que toda representación se halla encerrada en un marco limitado, el arte barroco desborda este marco, como si toda representación traspasase el umbral limitativo para adentrarse en lo ilimitado, lo infinito.

Gracias al infinito, el arte floreció. Este concepto dejó atrás el letargo causado por el Quattrocento que llegó intacto hasta Rafael. El infinito liberó a las figuras de los límites impuestos, de su movimiento inmóvil de predisposición escultórica característico desde Giotto hasta Miguel Ángel.

Giordano Bruno fue el precursor de esta predisposición escultórica del concepto límite perfecto impuesto por el Renacimiento. Se utilizan conceptos demasiado abstractos y excesivamente concretos de espacio. Abstractos en cuanto a la utilización de espacio ininteligible mental, entorno de las ideas-número. Concretamente, en la materialización de esas ideas en esferas astronómicas concretas.

El espacio es entendido desde una perspectiva aristotélica, y es concedido como lugar donde se encuentran los diferentes cuerpos celestes, superficie que circunscribe. Este es entendido como una sustancia, Descartes en su libro, *El mundo, tratado de la luz*, así lo dice. La sustancia es inherente a ella. De esta manera se afirma la especialidad de cada cuerpo.

Las ideas-número no lograban generar elementos abstractos con los que poder generar la totalidad del cosmos. Estos elementos constituían ideas muy concretas en cuerpos determinados. La matemática renacentista no logra abstraer el número. Este es entendido como sustancia. Así, el Renacimiento no logra calificar positivamente el cero ni la numeración negativa, ni llegará a utilizar símbolos algebraicos. El Barroco, al generar elementos abstractos y entender el concepto de infinito, logra la creación de lenguajes simbólicos que le permitirán realizar diferentes reflexiones matemáticas, lógicas y de lenguaje.

En el Renacimiento, la diversidad espacial confluía en un único lugar céntrico; todos los lugares se ordenaban de forma jerarquizada de mayor a menor importancia, y el centro es el más caracterizado: centro de observación, centro de atracción y de influencia que constituía el hombre.

En el Barroco, este centro de importancia desaparece dejando paso al infinito, el espacio sideral que desborda límites inimaginables. El espacio ya no se concibe bajo la

presencia del hombre. Este es entendido como lugar infinito capaz de albergar todo objeto. Esta nueva idea de concebir el espacio se articula desde un punto de vista objetivo, diferenciándose de la idea de sustancia articulada por el Renacimiento. Será preciso esperar la revolución copernicana<sup>30</sup> de Kant para entender el espacio de forma subjetiva. La sustancia se desvincula del campo de las matemáticas y de la física.

En el Renacimiento, el hombre garantiza la unidad del cosmos. La comunidad de las sustancias es confluencia de los diferentes lugares. A su vez, este recibe influencias de los astros, de las diferentes sustancias, elementos vegetales; e influye sobre todas las cosas, es libre de autodeterminarse.

La libertad del hombre y los poderes ocultos de la naturaleza se refleja en las doctrinas desde Pico Della Mirandola a Paracelso, sin que estas interfieran en las ideas astrológicas y mágicas del hombre del Renacimiento.

El hombre del Barroco pierde el privilegio de centro de todas las cosas, y se ubica como algo en ese mundo infinito que es el universo; un universo que abarca lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño. Kant inaugura la subjetividad, el sujeto o yo que piensa en esa universalidad infinita que envuelve todo.

El Renacimiento había logrado una primera unificación espacial en la representación de la profundidad a través de una superficie plana: la del lienzo. Intentaban convertir el cuadrado en cubo, el único plano de un entramado acompañado de diversos planos. Dentro de ese cubo, el artista del Renacimiento podía jugar con cánones, armonías e imitaciones. Lo que resultaba más difícil era la unificación de una historia representada con su esquema o el dramatismo interno a un texto.

Un ejemplo de este intento por superar la dificultad lo podemos encontrar en la música. El madrigal es una composición de tres a seis voces sobre un texto secular, a menudo en italiano. Inicia con ello la unificación texto dramático y música, e interioriza el drama textual en la textura musical misma gracias al madrigalismo; una técnica mediante la que los pasajes asignados a una determinada palabra expresan musicalmente su significado. Por ejemplo, la palabra «risa» en un pasaje de notas rápidas que imitan carcajadas, o «suspiro» en un pasaje donde la nota cae a un tono inferior.

Otro ejemplo lo encontramos en el *Orfeo* de Monteverdi, considerada una de las primeras obras catalogadas como ópera, en la que destaca su poder dramático y animada orquestación, producida por diferentes tonalidades. Orfeo, hijo del dios Apolo y la musa

30 «Según él, a algunos les pareció bien llamar mundo sensible al conjunto de los fenómenos, cuando es intuitivo; llamarlo mundo inteligible, cuando se piensa la interconexión de éstos según leyes universales del entendimiento. La astronomía teórica, que expone la mera observación del cielo estrellado, representaría el primero; y en cambio, la contemplativa (explicada, por ejemplo, según el sistema copernicano del mundo, o incluso según las leyes gravitatorias de Newton) representaría al segundo, a saber, a un mundo inteligible», Kant, I. *Crítica de la razón pura*, Traducción Caimi, M., Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2007.









Skitterians, Rudy y Peter. *Viena, Belvedere*. 2016. Fotografía digital. Skitterphoto. Pixabay.



Calíope, entona un canto a la naturaleza y cuenta cómo corría por los sombríos bosques antes de haberse enamorado de la ninfa Eurídice. La alegría se interrumpe cuando llega la Mensajera, quien le anuncia a Orfeo que una serpiente había picado a su amada Euridice, causándole la muerte.

Este acto de la llegada de la mensajera se inicia con una estremecedora modulación. Monteverdi recrea con lucidez el drama tonal mediante la anticipación de estrategias previas al desenlace. De esta forma consigue unidad a través de la combinación de juegos tonales y ritmos. Es gracias a esta unidad cuando la atemporalidad de la construcción base se transforma en temporal gracias al empleo del libre juego de modulaciones. Asimismo, ya es posible narrar una historia, al igual que separar una psicología.



**Monteverdi, Claudio. *L'Orfeo*. 1609. Págs. 36 y 37 (entrada de la mensajera). Primera edición de Ricciardo Amadino, Venecia. Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe): Mus.D.249.**

La nota puede desempeñar un preparativo a un clímax dramático, resolución o transición hacia un anticlímax. Lo mismo sucede si lo comparamos con un elemento arquitectónico. Este puede ser un molde inicial por el cual se suceden infinitas combinaciones, cercanos unos a otros, separados, dejando un espacio que precede al igual que la música a un nuevo clímax.

La música polifónica renacentista, a diferencia de la del Barroco, se caracteriza por la atemporalidad causada por una linealidad ininterrumpida, consecuencia de muchas notas con sus respectivos ritmos, pero que no concluyen en una dirección temporal definida. De ahí que Vivaldi en sus composiciones se preocupase de todas las combinaciones posibles sobre un mismo tema, sin centrarse en los cambios de ritmo temporales en función de un drama interno. Puede decirse que Vivaldi no compuso 400 conciertos, sino que realizó 400 combinaciones sobre el mismo tema. Corelli, y posteriormente Scarlatti, Händel y Bach dejarán atrás esa línea carente de roturas y abrirán el camino hacia la temporalidad.<sup>3132</sup>

En el Renacimiento, el tiempo se encuentra implicado en todo movimiento de la sustancia. Este movimiento interviene en todo proceso de generación y corrupción de esta. Ahora bien, en el Barroco el tiempo deja de intervenir en todo este proceso cuantitativo y cualitativo de la sustancia, adquiriendo un carácter infinito, al igual que el es-

pacio, manifestando una regularidad absoluta, indiferente de calidades y sustancia en su expansión. Espacio y tiempo dejan de ser disformes para ser uniformes. Este cambio de concepción impuesto por el Barroco produce una unificación absoluta en cuanto espacio y tiempo. Ello posibilita el desarrollo de una historia con infinitas posibilidades.

El Barroco juega con un equilibrio entre lo representado y lo no representado. El sujeto observa un esquema establecido por el artista que le sirve de base para adentrarse en un mundo no representado; una aventura que será descubierta gracias a la imaginación de la persona que observa. En dicho esquema aparece una forma matriz, un acorde, una tonalidad básica, un ritmo establecido que servirá de guía al curioso espectador. El Barroco logra con ello un sinfín de posibilidades, gracias a una estructura establecida de primera mano; a diferencia del Renacimiento, donde dicha estructura es el resultado final de un sistema hermético cerrado. Con ello entendemos que la armonía de toda representación renacentista se ha logrado como resultado y no como causa. Solo el Barroco cambia esta concepción por una causa establecida de base que posibilita el resultado infinito de diferentes posibilidades.

Con todo lo expuesto anteriormente llegamos a la conclusión de que el Barroco se aleja de esa atemporalidad característica del Renacimiento. En el Barroco se utiliza el plano atemporal para producir temporalidad. En este momento en que la temporalidad gana la batalla, se cimentan las bases del discurso, de algo que sucede a partir de una estructura sistemática. Es por ello que nuestra mirada se pierde en el infinito cuando contemplamos un paisaje o música barroca; todo ello a partir de una estructura previamente establecida.

El Barroco es teatro, ópera; este a partir del escenario de la vida desarrolla un discurso. Ya no es el centro alrededor del cual todo gira, donde el tiempo se para al alcanzar el cenit. El Barroco nos dice que a partir del escenario de la vida se suceden infinitas posibilidades en las que todas son válidas, no hay distinción de importancia como sí ocurría en el Renacimiento, donde la plaza es centro, donde el hombre es centro del universo alrededor del cual gira todo en ese círculo perfecto; donde el tiempo queda suprimido por una eternidad expresada en relaciones y proporciones espaciales de carácter matemático; donde el hombre del Renacimiento representa el espacio símbolo de ese tiempo cero, buscando con ello un estado contemplativo, de unión mística con la armonía y proporción en que el Dios-número se resuelve, quedando el espacio representado como algo sagrado, donde no hay sucesión, ni interrupción, no hay movimiento cualitativo.

De esta manera, el hombre asciende a esferas superiores buscando ese momento de contemplación donde el tiempo se para, en un mundo donde no hay corrupción, encarnación, muerte o vida. En este proceso de contemplación, el tiempo absorbido por un espacio geométrico resultado de la idea número representa a la muerte en un proceso de no rotura, y sí continuidad. La muerte sumergida en una etapa de transición no representa

31 Trías, E. *Op. cit. Lo bello y lo siniestro*, 178.

32 Foucault, M. *Op.cit.*, 330-331.



angustia en el hombre del Renacimiento.

Si dejamos a un lado un punto céntrico donde todo se sucede en movimientos perfectos, obtendremos elipses fruto de imperfección; donde los planetas giran oscilando de manera imperfecta; donde la materia y todo que rige el universo desde lo más grande a lo más pequeño es resultado de esa imperfección; donde la vida forma parte también de esa imperfección produciendo rotura, diversidad, corrupción e innovación. El hombre del Barroco percibe horror, dolor, muerte; acaso no son las claves de la imperfección y la diversidad infinita.

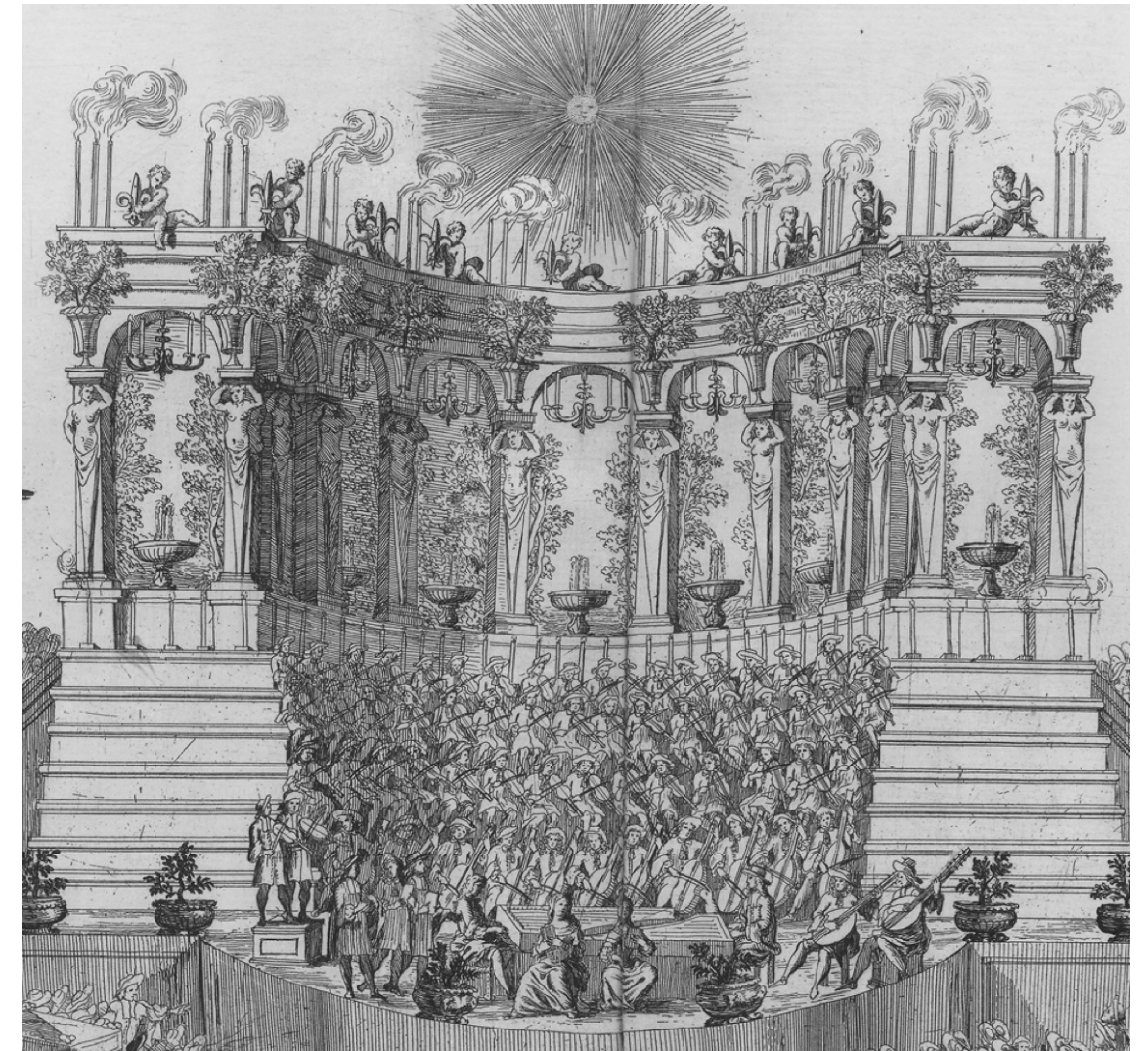
Es propia del Medievo tardío la obsesión por la muerte. Este pensamiento no centra su atención en el proceso de la vida. Esta se presenta como parte del camino preparatorio, por el cual se afronta la muerte, paso decisivo e importante de transición a otra etapa.

El Barroco rompe de un plumazo la idea de continuidad. Ahora vida y muerte ya no forman parte de ese proceso, sino en el resultado de su opuesto, vivir-morir. El Barroco se centra en la relación de opuestos. Después de una tesis siempre va una antítesis, como si después de entender el complicado proceso de vida y diversificación, este no se siente seguro ante la cambiante infinita realidad que se le presenta, no dando nada por hecho. ¿Es la duda la que forma parte de este proceso cambiante de pensamiento?

La ciudad barroca se abre ante nuestros ojos. Una ciudad inacabada en la que nosotros mismos completamos lo que falta, posibilitando un sinfín de posibilidades. A través de los elementos dispuestos en esta ciudad, paredes bien formadas, pavimento firme, se constituye la razón. Esta cimenta la base del pensamiento barroco, pero esa base tiene la peculiaridad de entonar música polifónica hasta los más recónditos callejones de esta ciudad.

Hemos dejado atrás la ciudad renacentista, esa ciudad en la que el pavimento se presenta resbaladizo, no firme, que da la sensación de encontrarse a punto de caer, en la que los personajes se disponen suspendidos en un espacio irreal; como los racimos humanos del Juicio Final o los lienzos de Tintoretto. La ciudad barroca rebosa instantáneas de vida. Estas se suceden una tras otra sin nunca completarse. Todo está a punto de, morir deviene de vivir, vivir deviene de morir, ya no es la ciudad fría como el hielo del Renacimiento.

Un mundo de metamorfosis se presenta ante nuestros ojos, el hierro oxidado por el paso del tiempo, las piedras gastadas por la erosión de los elementos. No hay más que realizar un recorrido por sus recónditas calles y toparse de frente con esculturas en las que Dafne está a punto de convertirse en laurel, o el éxtasis de Santa Teresa que nunca llega a culminar. Acaso no debería ser la ciudad sin-razón; en ella no hay nada concreto, veraz, en lo que podamos reafirmarnos. Se parece más bien a un mundo de sueño de vigilia, locura con ligeros matices de razón. Sin embargo, el hombre del Barroco se aferra



Schor, Christopher. *Serenata en la Piazza di Spagna, Roma* (detalle). 1687. Grabado. Kungliga Biblioteket, Estocolmo. Corelli aparece presumiblemente sobre la pequeña tarima a la izquierda junto al violinista Matteo Fornari.



Bernini, Gian Lorenzo. *Dios marino con delfín*. 1652-53. Dibujo a la tiza negra. The Paul Getty Museum.



firmemente a una estructura de maya sólida: la razón.



Mancini, Luigi. *Cupola di San Carlo alle Quattro Fontane*. 28 de junio de 2009. Fotografía en la Iglesia obra de Francesco Borromini. On EXPLORE Jul 10, 2009 #164. Frammenti di Roma. Flickr.



Borromini, Francesco. *Pórtico con friso de Borromini*. 1643-50. Escayola. Accademia Nazionale di San Luca.

**Autores**

**Francis Bacon**

El conocimiento clásico abordado por M. Foucault<sup>33</sup> plantea el estudio de la representación en cuanto a la época y la idea de orden. Dichos conceptos se unen a la crítica de la semejanza introducida por Francis Bacon, en su libro *Novum Organum*, de 1620, y las observaciones de una nueva lógica e interpretación de la naturaleza.

Foucault afirma que desde el siglo XVII se produce una discontinuidad en la representación del signo. Se indaga en la búsqueda de dar sentido a lo representado, y afirma que las acciones de semejanza no solo producen error, sino que también afectan al razonamiento humano confundiendo a los sentidos. Foucault sostiene que el modo de saber anterior es un conocimiento entrelazado sin reglas, en que todo podría relacionarse según el azar de las experiencias, tradiciones y credulidades.<sup>34</sup>

La semejanza en cuanto a la forma y contenido establecida como estructura fundamental del saber es reemplazada por un análisis de identidades y diferencias en el final de la época clásica. Se crea una nueva representación binaria, desde el interior de la misma estructura de representación.

En la obra *Novum Organum* de 1620, Bacon se opone radicalmente a la manera de representación por semejanza, ya que para él constituye un enlace con la ilusión, la ficción y el ídolo. Para Bacon, los ídolos son perjuicios, errores perpetrados por los hombres en la interpretación de la naturaleza y una vaga visión de la realidad. Obstaculizan la realidad y alteran el entendimiento de lo que sucede a nuestro alrededor.

Bacon propone una solución: es primordial entender en qué contexto o situaciones de nuestra vida cotidiana se producen tales ídolos. Después de identificar los aconteci-



Bacon, Francis. Rose. del libro *A Collection of Apothegmes New and Old*. Londres, 1661.



McCaskey, John P. *Ejemplar de Novum Organum de 1650 de Francis Bacon*. 2008.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> «Es el tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en el que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje. Y por ello mismo el saber del siglo XVI deja el recuerdo deformado de un conocimiento mezclado y sin reglas en las que todas las cosas del mundo podrían acercarse por el azar de las experiencias». Foucault, M. *Ibid.*, 58.

mientos que desencadenan los perjuicios que perturban nuestra visión de la realidad, estos se reemplazarán por los conceptos y principios establecidos por Bacon. Sin embargo, aunque no se llegue a remplazar los ídolos en toda su totalidad, es importante liberar nuestros pensamientos de prejuicios y errores. Esta es, por tanto, la idea principal.<sup>35</sup>

Si profundizamos en lo más hondo de nuestro saber, desde las primeras bases que lo constituyen, hasta la renovación total y profunda, el hombre se podrá liberar de toda repetición; es decir, se intenta no girar en círculo, ya que ello da como resultado un avance lento e insignificante, lo que es para Bacon despreciable.<sup>36</sup>

Los errores y principios de los ídolos se originan en la inteligencia, se asientan y repiten de manera constante, obstaculizando los procedimientos racionales que el espíritu humano utiliza para la interpretación de la naturaleza, tal y como esta se expresa.

Bacon identifica cuatro ídolos: los ídolos de la tribu, de la caverna, del teatro y del foro. Referente a los ídolos de la tribu, Bacon se refiere a las ficciones espontáneas del espíritu humano, que son característicos del género humano y que forman parte de su naturaleza, tribu o raza. Tanto el sentido humano como los pensamientos de nuestro intelecto no se identifican al proyectado por la naturaleza (universo).<sup>37</sup>

Los ídolos de la caverna se corresponden con las ilusiones propias de cada individuo, cuyo origen puede proceder de la propia persona o deberse a la educación recibida.<sup>38</sup>

35 «Los ídolos y las nociones falsas que han invadido ya la humana inteligencia, echando en ella hondas raíces, ocupan la inteligencia de tal suerte, que la verdad solo puede encontrar a ella difícil acceso; y no sólo esto: sino que, obtenido el acceso, esas falsas nociones, concurrirán a la restauración de las ciencias, y suscitarán a dicha obra obstáculos mil, a menos que, prevenidos los hombres, se pongan en guardia contra ellos, en los límites de lo posible», Bacon, F. *Novum Organum*. Aforismos sobre la interpretación de la naturaleza y el reino del hombre. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A., 1984, 31.

36 Aforismo XXXI:

«Es en vano esperar gran provecho en las ciencias, injertando siempre sobre el antiguo tronco; antes, al contrario, es preciso renovarlo todo, hasta las raíces más profundas, a menos que no se quiera dar siempre vueltas en el mismo círculo y con un progreso sin importancia y casi digno de desprecio». Bacon, F. *Ibíd.*, 30.

37 Aforismo XLI:

«Los ídolos de la tribu tienen su fundamento en la misma naturaleza del hombre, y en la tribu o el género humano. Se afirma erróneamente que el sentido humano es la medida de las cosas; muy al contrario, todas las percepciones, tanto de los sentidos como del espíritu, tienen más relación con nosotros que con la naturaleza. El entendimiento humano es con respecto a las cosas, como un espejo infiel, que, recibiendo sus rayos, mezcla su propia naturaleza a la de ellos, y de esta suerte los desvía y corrompe». Bacon, F. *Ibíd.*, 32.

38 Aforismo XLII:

«Los ídolos de la caverna tienen su fundamento en la naturaleza individual de cada uno; pues todo hombre independientemente de los errores comunes a todo el género humano, lleva en sí cierta caverna en que la luz de la naturaleza se quiebra y es corrompida, sea a causa de disposiciones naturales particulares de cada uno, sea en virtud de la educación y del comercio con los otros hombres, sea a consecuencia de las lecturas y de la autoridad de aquellos a quienes cada uno reverencia y admira, ya sea en razón de la diferencia de las impresiones, según que hieran un espíritu prevenido y agitado, o un espíritu apacible y tranquilo y en otras circunstancias; de suerte que el espíritu humano, tal como está dispuesto en cada uno de los hombres, es cosa en extremo variable, llena de agitaciones y casi gobernada por el azar. De ahí esta

En esta cuestión se corresponde con los ídolos del teatro, puesto que la forma de percibir las cosas se encuentra unida a los sistemas filosóficos, principios, axiomas, etc., que se imponen y permanecen por tradición o legado cultural.

Por último, los ídolos del foro son principalmente nocivos. Estos llegan al espíritu del hombre a través del lenguaje. Cuando el espíritu atento quiere armonizar con la realidad a través de las líneas que facilitan el camino de la comprensión, el lenguaje dificulta dicha tarea, ya que se compone de definiciones constituidas por palabras que no resuelven la designación de una cosa distinta.<sup>39</sup>

El espíritu humano necesita ayuda para guiarse hacia el conocimiento verdadero, debido a su afinidad en las cosas de la naturaleza, repleta de excepciones y diferencias o por la influencia ejercida por los sentidos o ídolos. De esta manera, la noción de orden en el pensamiento adquiere gran relevancia, y se traslada de lo simple a lo complejo.<sup>40</sup>

Bacon sugiere una nueva lógica para la interpretación correcta de la naturaleza y favorecer el desarrollo mediante la metodología y la investigación, lo que posibilitaría el avance de las ciencias, el conocimiento y, con ello, el progreso industrial. Critica duramente la metodología empleada en épocas anteriores, principalmente en el Órganon aristotélico.<sup>41</sup> Sugiere la investigación a través de la recopilación del mayor número de experiencias posibles de distinto género, empleando una metodología a través de un orden específico de dichas experiencias.<sup>42</sup>

frase tan exacta de Heráclito: que los hombres buscan la ciencia en sus particulares y pequeñas esferas, y no en la gran esfera universal». Bacon, F. *Ibíd.*, 32.

39 Aforismo LIX:

«Los más peligrosos de todos los ídolos, son los del foro, que llegan al espíritu por su alianza con el lenguaje... El sentido de las palabras es determinado según el alcance de la inteligencia vulgar, y el lenguaje corta la naturaleza por las líneas que dicha inteligencia aprecia con mayor facilidad. Cuando un espíritu más perspicaz o una observación más atenta quiere transportar estas líneas para armonizar mejor con la realidad, dificultalo el lenguaje...». Bacon, F. *Ibíd.*, 37.

40 Aforismo LIX:

«Sin embargo, en cuanto a las cosas materiales, las definiciones no pueden remediar este mal, porque las definiciones se hacen con palabras, y las palabras engendran las palabras; de tal suerte, que es necesario recurrir a los hechos, a sus series y a sus órdenes, como diremos una vez que hayamos llegado al método y a los principios según los cuales deben fundarse las nociones y las leyes generales». Bacon, F. *Ibíd.*, 37.

41Aforismo LIV:

«Gustan los hombres de las ciencias y los estudios especiales, bien porque se crean sus autores o inventores, o bien porque les hayan consagrado muchos esfuerzos y se hayan familiarizado particularmente con ellos. Cuando los hombres de esta clase se inclinan hacia la filosofía y las teorías generales, las corrompen y alteran a consecuencia de sus estudios favoritos; obsérvese esto claramente en Aristóteles, que esclavizó de tal suerte la filosofía natural a su lógica, que hizo de la primera una ciencia poco menos que vana y un campo de discusiones». Bacon, F. *Ibíd.*, 36.

Aforismo LXIII:

«Un ejemplo muy manifiesto del primer género, se observa en Aristóteles que ha corrompido la filosofía natural por su dialéctica...». Bacon, F. *Ibíd.*, 40.

42 Aforismo C:

«Una experiencia vaga que no tiene otro objeto que ella misma, como ya hemos dicho, es un simple tanteo, más propio para oscurecer que para ilustrar el espíritu del hombre; pero cuando la experimentación siga



En el segundo libro, Bacon establece dos normas para la interpretación de la naturaleza. En primer lugar, deducir y hacer salir de la experiencia las leyes generales; en segundo lugar, proceder a nuevas experiencias a través de las leyes formuladas.<sup>43</sup>

Bacon nos expone que es necesario regular el espíritu para que este revele las leyes generales a través de la inducción legítima y verdadera, a la que denomina clave de la interpretación. Se crea una guía detallada compuesta por diferentes tablas para mostrar los hechos observados ante la inteligencia en diferentes etapas.

El método de Bacon establece una relación con la manera de representación clásica, puesto que no tiene en cuenta las ideas preestablecidas del mundo, instaurando la ejecución de observaciones controladas y ordenadas. También nos explica que el hombre de ciencia debe dudar y no creer las afirmaciones que no hayan sido corroboradas por medio de análisis, observaciones y experiencia sensible. Sin embargo, Foucault menciona que dichas afirmaciones establecen un orden por medio de signos en la época clásica, lo que construirían los saberes empíricos de la identidad y de la diferencia.<sup>44</sup>

Foucault firma que, en la utilización de las tablas de Bacon realizadas para la comprensión del espíritu, se produce una comparación para encontrar la diferencia e identificar los elementos simples que constituyen el conocimiento epistemológico.

Bacon contribuye al desarrollo del conocimiento científico gracias a la aplicación de un método inductivo. Bacon llamó a dicho método interpretación de la naturaleza, rehuendo de las metodologías utilizadas anteriormente, ya que las consideraba responsables del perjuicio ocasionado al espíritu humano. Por ese motivo, intenta eliminar las falsas nociones, los ídolos que obstruyen el avance de todo conocimiento, y busca ayudar a la inteligencia de las falsas impresiones de los sentidos y conclusiones de las experiencias no corroboradas. Bacon a través de su método produce una ruptura del pensamiento, una profunda brecha en la época clásica que da como resultado un cambio de criterios de representación y de concepto.

---

reglas ciertas y avance gradualmente en un orden metódico, entonces se podrá esperar mayor resultado de las ciencias». Bacon, F. *Ibid.*, 66.

43 «Los preceptos para la interpretación de la naturaleza, se divide en dos clases: los primeros enseñan a deducir y hacer salir de la experiencia las leyes generales: los segundos a derivar de las leyes generales nuevas experiencias». Bacon, F. *Ibid.*, 89.

«Es preciso, pues, formar tablas y encadenamientos de hechos, distribuidos de manera tal y con tal orden, que la inteligencia pueda operar sobre ellos». Bacon, F. *Ibid.*, 89.

44 «El mundo a la vez indefinido y cerrado, pleno y tautológico de la semejanza se encuentra disociado y como abierto en su medio; en un extremo se encontrarán los signos convertidos en instrumentos del análisis, en marcas de la identidad y de la diferencia, en principios de la puesta en orden, en claves de una taxonomía; y en el otro, la semejanza empírica y murmurante de las cosas, esta sorda similitud que proporciona, por debajo del pensamiento, la materia infinita de las particiones y las distribuciones». Foucault, M. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, capítulo III: Representar. Madrid: Editorial Siglo XXI de España Editores, 2010, 64.

En ese momento se produce un avance notable donde el saber deja de tener relación con la semejanza, gracias al análisis de identidades y diferencias siguiendo un orden.

### Georg Wilhelm Friedrich Hegel

La estética es considerada el inicio del espíritu total. Establece una unidad de espíritu subjetivo y objetivo, marcando una sensibilidad en la conciencia humana individual. El espíritu engloba la totalidad como autoconciencia, y el hombre forma parte de ello a través de una experiencia interna y externa.

El arte no se puede considerar imitación, ni aplicarse a dictámenes morales o de entrenamiento. Tiene que ser visto como arte, sin artificios, cuya función es revelar la verdad mediante la unión artístico sensible.

Lo bello artístico debe unir la oposición y contradicción del espíritu, que se fundamenta en la naturaleza y abstracción, y tiene el papel de guiar los dos términos a una unidad.

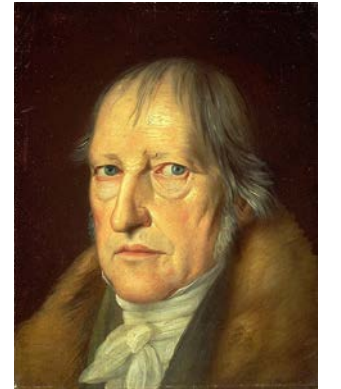
La estética demuestra que lo sensible y universal desempeñan una unidad que al mismo tiempo posibilita una visión universal. Es decir, establece una finitud en el mundo real que permite múltiples posibilidades.

Hegel no comprende la estética como inicio de un espíritu absoluto. El mismo espíritu es absoluto en la autoconciencia humana, abarcando más que el propio saber humano.

La naturaleza se presenta como primera idea sensible, superada por el espíritu como conciencia y libertad, recreando y revelando belleza en la obra de arte. Sin embargo, la idea de Hegel se centra en una estética fundada por lo espiritual a través de lo sensible material.

Hegel analiza la historia del arte y establece tres etapas. En los primeros pasos del arte tenemos el símbolo, donde el pensamiento del hombre intenta recrear sus ideas. Sin embargo, no se encuentra una correcta representación. Por ese motivo se utiliza como herramienta el símbolo para sugerir un significado, aunque no llegue a expresarlo. Un ejemplo puede ser el arte simbólico de Egipto.

En el arte se ven reflejados dos aspectos, contenido y forma, que recrean una unidad y cuya separación conlleva un simbolismo. Lo sublime intenta representar lo infinito, y no encuentra ningún medio sensible donde recrearlo. Lo bello, por el contrario, se basa en que lo espiritual encuentra la representación material sensible. Ambas expresiones es-



Schlesinger, Jakob. *Retrato de Hegel*. 1831. Óleo sobre lienzo. Museos del Estado de Berlín.



Froeb, Kai. *Hegel y su filosofía* (Nivel 1). 2002-2020. Ilustración web interactiva.



Froeb, Kai. *Hegel y su filosofía* (Nivel 3). 2002-2020. Ilustración web interactiva.



Froeb, Kai. *Hegel y su filosofía* (Nivel 2). 2002-2020. Ilustración web interactiva.



tablecen una alianza de mutuo acuerdo. La separación da lugar a un arte simbólico, entendido por Hegel como expresiones artísticas inferiores: la fábula, la alegoría, la parábola y el poema didáctico. La no unión da lugar a un defecto expresado como incongruencia, donde lo espiritual nunca llega a manifestarse, tan solo es insinuado por medio de símbolos. El arte alcanza su ideal a través de una simbiosis entre lo espiritual y la forma; de esta manera el contenido se adapta a una materialización sensible.

El desequilibrio simbólico lo podemos apreciar en el arte clásico, donde la concepción de lo divino es incompleta, ya que los dioses griegos no son libres o infinitos. En el arte romántico dicho desequilibrio se produce de una manera contraria, donde lo matérico es superado a favor de lo espiritual.

Hegel opina que el arte pertenece al pasado, explicando que el arte nunca muere, siempre renace con nuevas formas.

La parte sensible es importante para Hegel en la concepción del arte, ya que la idea debe poder alcanzar el mundo sensible, materializarse y ser un objeto del mundo perceptivo. Lo que diferencia la idea de sus variedades es la manera en que se manifiesta en el mundo sensible; es decir, el medio empleado para expresarse.

Hegel hace una distinción entre belleza natural y belleza artística. Desecha la belleza natural y se centra en la belleza artística, pues esta última nace del espíritu y es reflejo de este. Desde la mente del hombre se muestra la espiritualidad y libertad. La importancia del espíritu y su belleza artística en oposición a lo natural es su espíritu verdadero. Lo bello natural solo presenta la superficialidad de una belleza extraña. De esta manera, aparece la problemática de tratar el arte desde un punto de vista científico, ya que reflejaría una articulación entre sentimiento e imaginación.

El arte recrea la parte espiritual del hombre. Dicha recreación es producto de una idea sensible. Por tanto, el arte tiene que ser superado en la parte que concierne al espíritu absoluto. Hegel nos dice que el arte nos invita a la reflexión pensante, no para recrear arte, sino para conocerlo científicamente. La visión de Hegel es que el arte no ha muerto, solo han desaparecido ciertas formas espirituales fruto de una expresión cercana y que no pueden repetirse.

Hegel nos propone dos maneras de conocer lo bello y el arte. La primera sería estructurando las obras según la historia del arte. De esta manera se reflexiona sobre las obras y se crean conjeturas que nos proporcionan distintas maneras de valorar y abordar el desarrollo artístico. Otra postura parte en la profundización de la idea de lo bello. La idea platónica de lo bello presenta falta de contenido y no convence en la actualidad. La concepción de lo bello debe albergar tanto la universalidad como la determinación de lo particular.

La obra de arte no es un resultado natural. Es la creación de una acción humana,

un producto para el hombre y su sentido, captada por lo sensible, que posee un fin en sí mismo. Si la obra de arte es un producto del ser humano, dicha obra debe ser captada por él.

Lo bello es representado sin concepto. Se excluye de la categoría de entendimiento hacia un objeto que pretende ser universal. Kant reflexiona sobre esta idea: lo bello debe contemplarse sin concepto, y será objeto de un placer necesario.

Para Hegel la poesía adquiere gran importancia, pues intenta liberarse de lo sensible. La imagen y representación subjetiva es su medio expresivo. La poesía tiene la peculiaridad de transmitirse a través de la palabra, y de la mente. No presenta significado por sí misma, tiene la peculiaridad de servir de base a la idea o representación. Y, por último, no se centra en una faceta peculiar del espíritu; la poesía engloba todos los aspectos y riqueza de espíritu que la convierten en arte universal. Gracias a la poesía, el espíritu absoluto se extiende más allá de sus límites, buscando la manera más espiritual de expresar sus ideas.

Hegel contempla tres partes en la poesía: la épica, la lírica y la dramática. La épica engloba objetividad, donde el poeta desempeña el papel de narrador; en la lírica se profundiza en la identidad del autor, analizando su temperamento, angustia y felicidad. La última parte, el drama, presenta la peculiaridad de unificar la parte lírica y la épica. Mediante la fusión de ambas se consiguen objetividad y subjetividad. La objetividad acaece sucesos del mundo externo; la subjetividad participa en la realización de todos esos aspectos exteriores desde la vida interna del alma.

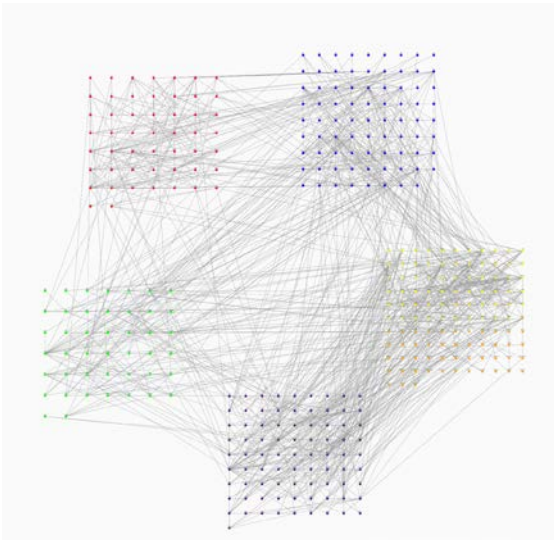
### Baruch Spinoza

Consideraba la belleza como producto de la subjetividad humana. Esta no se encuentra en las cosas mismas. Para Spinoza la naturaleza no presenta belleza ni fealdad, orden o desorden. Solo a través de la imaginación de cada persona es posible decir que las cosas pueden ser bellas o feas, ordenadas a desordenadas.

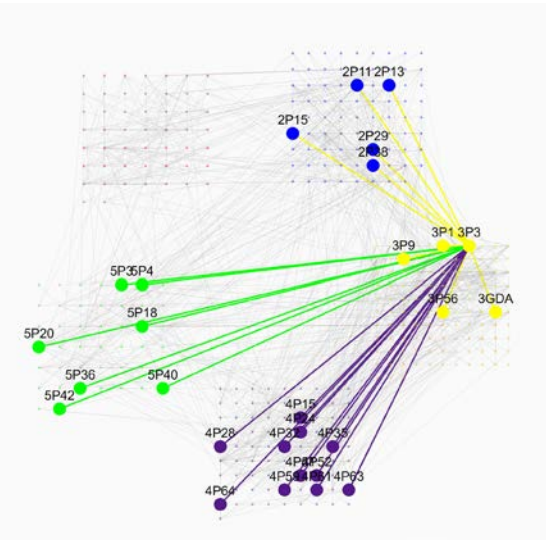
En una carta dirigida al filósofo Hugo Boxel, expone que la belleza no es una cualidad intrínseca del objeto que es percibido, sino más bien la consecuencia de quien lo percibe. Ello demuestra la profunda vertiente subjetivista en el terreno de la estética.



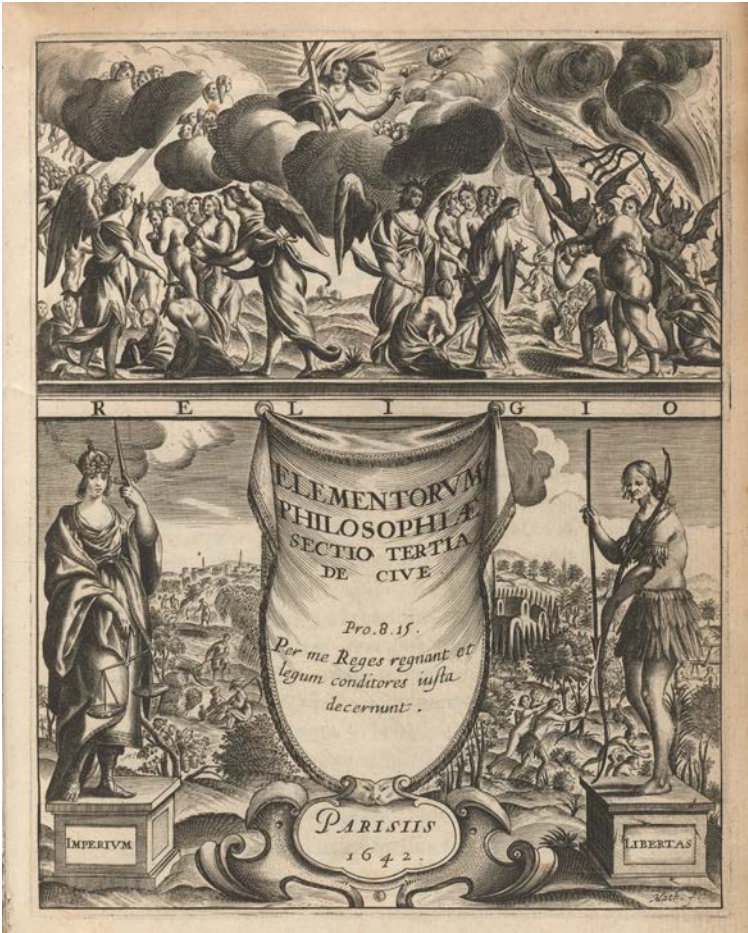
Faber, Johan. *Retrato de Baruch de Spinoza*. h.1691. Dibujo a pluma.



Bagby, John. *Mapping Spinoza's Ethics*. 2018. Serie de ilustraciones web interactivas. Departamento de Filosofía del Boston College.



Bagby, John. *Mapping Spinoza's Ethics*. 2018. Serie de ilustraciones web interactivas. Departamento de Filosofía del Boston College.



Hobbes, Thomas. *Elementorum philosophiae sectio tertia de cive* (Portada) Paris, 1642. Houghton Library.

Thomas Hobbes

Presenta un análisis profundo de lo bello en sus obras, *Elementa philosophiae* (1642-1648) y *Leviathan* (1651) e ideas relacionadas con el mismo tema en una carta al poeta William Davenant (J. E. Spingarn, *The Answer to Davenant*, 1650, 1908) con el fin de intentar explicar la belleza subjetiva.

La manera de establecer un juicio estético se realiza desde un punto de vista subjetivo. Esto presenta una verdad ineludible en Hobbes. Todo juicio de concepto de valor es objetivo: «No hay cosa que sea simple y absolutamente buena, mala o despreciable, como tampoco hay regla alguna del bien y del mal que pueda deducirse de la naturaleza de las cosas mismas».<sup>45</sup> Todas las reglas son el resultado de las personas y sociedades. Es importante relacionar este apartado con el *Lenguaje como límite* de L. Wittgenstein<sup>46</sup>, las reglas inherentes de la sociedad en la que vivimos.

Hobbes intenta definir el concepto de lo bello, argumentando que es aquello que con su apariencia nos propone el bien. Esta idea es la más amplia de las aceptadas en la época. Hobbes explica que la lengua inglesa no tiene un término para expresar este pensamiento general equivalente al *pulchrum* latino; se ve en la necesidad de emplear otras palabras como *fair*, *beautiful*, *hand-some*, *galant*, *honourable*, *comely* o *amiable*. Dicha afirmación empleada por el propio Hobbes nos demuestra que el vocabulario estético moderno era limitado y empleaba términos de reducido aspecto semántico como el de lo bello-*beautiful*, que con el tiempo el léxico irá ampliándose, comprendiendo un conjunto de sucesos estéticos.

Otra parte importante de Hobbes se produce en el campo de la Psicología. Para él la estética es un estudio del intelecto que concibe y evalúa el arte. La conclusión de su análisis es la importancia del estímulo para la creación de las pasiones que hace surgir toda obra artística.

Dos de las aptitudes del poeta son la memoria y la imaginación. El propio autor argumenta que la memoria es origen de las musas. La memoria abarca el mundo entero, pero desde dimensiones más pequeñas, como si fuera visto a través de un espejo. De esta manera utiliza el material ubicado en la memoria; es decir, la imaginación para la creación y los juicios para controlar, desempeñando así diferentes funciones.

El argumento anterior sirve para que Hobbes entienda la imaginación como lugar de creación de lo sublime en la poesía. Así, el fervor poético, lo maravilloso de la poesía, la sorpresa en lo novedoso de todo poema es el resultado de la imaginación.

<sup>45</sup> Tatarkiewicz, W. *Historia de la estética III, La estética moderna, 1400-1700*, 478.  
<sup>46</sup> Wittgenstein, L. *Wittgenstein I. Tractatus logico-philosophicus investigaciones filosóficas sobre la certeza*. Estudio introductorio por Reguera, Isidoro. Madrid: editorial Gredos, 2009,74.



Hobbes después de Bacon marca el camino del siglo xvii en el análisis psicológico, el origen de la experiencia estética en las pasiones, la imaginación y los sentimientos.

Blaise Pascal

Pascal contradice las verdades establecidas, evidencias aparentes, los principios tradicionales, y crea una fisura en el racionalismo estético.

En su obra *Pensamientos*, Pascal nos indica que resulta imposible explicar la belleza poética, argumentando que en la poesía no se aplican pruebas como en la geometría o medicina, cuyo propósito es curar. En la poesía es imposible establecer en qué consiste dicha belleza, ya que no podemos explicar por qué intervienen ciertas razones inexplicables. La razón es incapaz de percibir todas estas cosas, pero la imaginación sí puede hacerlo. Lo que es valioso y bello en el arte será sencillo y natural.<sup>47</sup>

Pascal consideraba la belleza como relación entre nuestra naturaleza y aquello que complace.<sup>48</sup>

Dentro de nosotros llevamos un modelo de belleza. Nos agrada todo lo que se adecua a este modelo, y nos desagrade aquello que no se adapta a dicho modelo. Este es universal y único, a pesar de su origen subjetivo. Sin embargo, Pascal no especifica cuál es el criterio para considerar cierto modelo bueno o contraponerlo a los malos.

En 1843, Victor Cousin encontró el manuscrito *Tratado sobre las pasiones del amor* (*Traité sur Les passions de l’amour*).<sup>49</sup> Este contenía una nota que en la que se afirmaba que la autoría de dicho tratado correspondía a Pascal. Hay diferentes puntos de vista sobre la certeza o no del autor de dicho tratado. Sin embargo, el *Tratado* es muy próximo a la doctrina de Pascal. En él las cuestiones estéticas se desarrollan más profundamente que en sus *Pensamientos*. Sus tesis referentes a lo bello argumentan que:

El hombre no se encuentra conforme consigo mismo, por lo que busca algo con que encariñarse, persiguiendo aquello que es bello.

El hombre, aunque busque la belleza fuera de sí mismo, lleva un modelo interior, evaluando todo según este modelo.

Este modelo es específico al hombre, siendo un don de la naturaleza que se encuentra en nuestra mente. Dicho modelo se siente mucho mejor de lo que seríamos capaces de

47 «No es en las cosas extrañas y extraordinarias donde se halla la excelencia, de cualquier género que sea. La naturaleza, que es lo único bueno, es del todo común y familiar». Tatarkiewicz, W. *Historia de la estética III, La estética moderna, 1400-1700*, 486.

48 «Hay un cierto modelo de gusto y de belleza que consiste en una cierta relación entre nuestra naturaleza, débil o fuerte tal cual es, y aquello que complace». Tatarkiewicz, W. *Ibid.*, 486.

«Nos gusta todo aquello que haya sido formado según dicho modelo...». Pascal, B. *Pensée*, Ed. De la Pléiade, 1097, 38.

49 Pascal, B. *Discurso acerca de las pasiones del amor y otros opúsculos*. Ediciones Centzontle, 2010.

expresarlo con palabras.

Este modelo único de lo bello cambia según sus diferentes aplicaciones, circunstancias y estado de ánimo en que nosotros nos encontramos.

Son la moda, el lugar y el tiempo los que deciden qué llamamos bello.<sup>50</sup>

Ese modelo de belleza se encuentra situado en el interior de nosotros mismos. Ese modelo innato que no precisa ni arte, ni saber; ese modelo que es más fácil de sentir que de expresarse conceptualmente, único y de múltiples aplicaciones, haciendo que la belleza sea relativa, variable y dependiente del uso. Pascal, gracias a su influencia, contribuyó a la consolidación de todas estas ideas a mediados del siglo xvii.

Kant

Las diferentes sensaciones de contento o descontento ante un objeto responden más a la sensibilidad peculiar de cada hombre que al objeto en sí. De esta forma se entiende la diferencia de sensaciones que suscita el objeto en cada persona. Es por ello que para algunos se siente sensación de asco y repugnancia, mientras que para otro la sensación es de placer.<sup>51</sup>

De lo expuesto anteriormente llegamos a la conclusión de que todo hombre encuentra su felicidad en la manera en que satisface sus inclinaciones. Los grandes placeres que transmiten al hombre esa felicidad no exigen grandes actitudes. Kant enumera diferentes ejemplos<sup>52</sup>; todos ellos disfrutaban los placeres de forma subjetiva, sobre indica cuáles de esos placeres transmiten sensación de felicidad.

Kant se centra en un sentimiento determinado, como él llama de naturaleza más fina.<sup>53</sup> Este sentimiento puede ser disfrutado durante más tiempo sin necesidad de agotamiento. Transmite en el alma una sensibilidad que la hace apta para movimientos virtuosos, y despierta actitudes intelectuales. Este sentimiento nada tiene que ver con el sentimiento de entendimiento promovido por el Renacimiento, donde su concepción limitativa y determinada responde a lo bello. «La vista de una montaña cuyas nevadas cimas

50 Tatarkiewicz, W. *Historia de la estética III, La estética moderna, 1400-1700*, 474.

51 Kant, I. *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua, Sobre los diferentes objetos del sentimiento de lo sublime*. Madrid: Espasa-Calpe S.A, 1979, 11.

52 «Las personas de fisiología exuberante, para quienes el más ingenioso autor es el cocinero y las obras de más exquisito gusto se encuentran en la bodega, se entregarán al gusto de escuchar comunes equívocos chascarrillos con alegría tan viva como aquella de que tan orgullosas se sienten personas de sensibilidad elevada. Un buen señor que gusta de leer libros porque con ello concilia mejor el sueño; el comerciante para quien todo placer es mezquino si se exceptúa el que disfruta un hombre avisado cuando calcula sus ganancias; aquel otro que solo ama al sexo femenino porque lo incluye entre las cosas disfrutable; el aficionado a la caza, ya sea de moscas, como dominicano, o de fieras». Kant, I. *Ibid.*, 12.

53 «Existe además un sentimiento de naturaleza más fina, así llamado, bien porque tolera ser disfrutado más largamente, sin saciedad ni agotamiento, bien porque supone en el alma una sensibilidad que la hace apta para los movimientos virtuosos, o porque pone de manifiesto aptitudes y ventajas intelectuales, mientras los otros son compatibles con una completa indigencia mental». Kant. E. *Ibid.*, 8.

se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton»<sup>54</sup> tienen que ser contempladas bajo el sentimiento de lo sublime. «La contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura del cinturón de Venus en Homero»<sup>55</sup> se contemplan con el sentimiento de lo bello. Los dos sentimientos transmiten en nosotros una sensación agradable, pero cada objeto tiene que ser afrontado con un sentimiento determinado para que cause en nosotros una fuerza apropiada: «Altas encinas y sombrías soleadas en el bosque sagrado son sublimes: platabandas de flores, setos bajos y árboles recortados en figuras son bellos».<sup>56</sup>

La noche es sublime, el día es bello: «En la calma de la noche estival, cuando la luz temblorosa de las estrellas atraviesa las sombras pardas y la luna solitaria se halla en el horizonte, nos trasmite sentimiento sublime (...)».<sup>57</sup> Por tanto, las naturalezas que presenten sentimiento sublime pueden despertar en nosotros sensaciones de amistad, de desprecio en el mundo y de eternidad. Es por ello que las naturalezas sublimes conmueven. El brillante día transmite en nosotros una actividad predispuesta y sentimiento de alegría, eso explicaría que las naturalezas bellas encanten. El sentimiento de lo sublime presenta en el hombre dos actitudes: unas veces seria y otras de asombro.

El hombre que percibe el sentimiento de lo sublime lo afronta unas veces acompañado de cierta naturaleza terrorífica o melancólica. Es, por tanto, para Kant un sentimiento sublime de naturaleza terrorífica. Otras veces el sujeto experimenta este sentimiento desde una perspectiva de asombro y tranquilidad, que sería para Kant un sentimiento sublime de naturaleza noble. Otras, el sujeto experimenta sentimiento de belleza sobre una disposición general de lo sublime, y sería un sentimiento sublime de naturaleza magnífica. «Una soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica».<sup>58</sup>

Los grandes desiertos que se pierden en el horizonte son un buen ejemplo de esa naturaleza terrorífica de la que Kant habla, y son escenario de la imaginación, en lo referente a terribles sombras, duendes y fantasmas.

Para Kant lo sublime es grande y sencillo; lo bello pequeño y engalanado. A continuación, se expondrá ejemplos de diferentes naturalezas sublimes.

Una gran altura despierta en nosotros estremecimiento. Por tanto, presenta un sentimiento sublime de naturaleza terrorífica. Una gran profundidad difunde asombro, experimentando un sentimiento sublime de naturaleza noble. Las pirámides egipcias im-

<sup>54</sup> Kant, I. *Ibid.*, 13.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Kant, I. *Ibid.*, 13-14.

<sup>58</sup> Kant, E. *Ibid.*, 10.

presionan, pero su arquitectura es sencilla de naturaleza noble. La Basílica de San Pedro, en Roma, es magnífica, su arquitectura es grande y sencilla. Presenta en su construcción oro y mosaicos, por ende, exalta en nosotros naturaleza bella sobre una disposición sublime. Un largo periodo de tiempo presenta en nosotros sentimiento sublime. Si corresponde al pasado, este presenta naturaleza noble; si corresponde a un futuro incierto e incalculable, sería un sentimiento sublime de naturaleza terrorífica. Un edificio antiguo transmite asombro inmóvil, su eternidad es pasada; por tanto, presenta en nosotros sentimiento sublime de naturaleza noble.

Kant analiza el concepto de lo sublime desde diferentes etapas que el sujeto experimenta. En primer lugar, el sujeto descubre algo que lo supera en extensión: material, caótico, desordenado, informe.

El segundo lugar, el sujeto experimenta dolor. Siente este descubrimiento como amenazador de su propia integridad física. En tercer lugar, el sujeto es consciente de su insignificancia ante la magnitud del objeto que le sobrepasa, y siente angustia e impotencia.

Esta sensación de angustia e impotencia causada por el objeto que le supera y sobrepasa físicamente despierta en el sujeto una reflexión sobre su superioridad moral que se superpone a su insignificancia física. De esta forma, el objeto transmite en el sujeto idea de razón, identificándola como concepción de infinito: «sentimiento de lo sublime».<sup>59</sup> Como conclusión entendemos que el objeto despierta en el sujeto idea racional-moral de infinitud. Así pues, el sujeto se alza en superioridad moral frente a la naturaleza que se presenta salvaje, caótica y desordenada.

Hemos hablado del objeto que supera al sujeto físicamente. Entendemos como objeto un huracán, un tifón, un ciclón, algo que puede causar en el sujeto un daño y, por consiguiente, un sentimiento de dolor e impotencia en el sujeto que atisba esta fuerza incontrolada de la naturaleza. No obstante, el sujeto también experimenta un sentimiento de placer que se superpone al miedo.

¿De dónde procede el sentimiento de placer que contrarresta la sensación de miedo? Kant nos da la solución, explicando que el objeto es una excusa para que el sujeto desarrolle todas sus cualidades mediante la superación de ese miedo<sup>60</sup>. Esas cualidades superan al entendimiento promovido por el Renacimiento, donde su concepción limitativa y determinada no es apta para vislumbrar todo aquello que excede de las fronteras visuales. Solo el sentimiento de lo sublime es capaz de romper esas fronteras a través de la sensibilidad hacia el objeto, la imaginación y una facultad superior al entendimiento: la Razón. Esta piensa en problemas o ideas que no pueden ser determinadas conceptual-

<sup>59</sup> Trías, E. *Op. cit. Lo bello y lo Siniestro*, 34.

<sup>60</sup> Trías, E. *Ibid.*, 35.





Martin, John (atribuido). *Los ángeles caídos entrando en el Pandemonium, del libro primero de El Paraíso Perdido de Milton*. 1841. Óleo sobre lienzo. Tate Gallery.



Friedrich, Caspar David. *Arrecife sobre la playa*. 1825. Óleo sobre lienzo. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.



Turner, William. *The Red Rigi*. 1842. Acuarela y gouache. National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.

mente: existe un principio y un fin en el universo, cuál es el origen y duración del alma humana, y el creador de naturaleza y alma. Todas esas preguntas no pueden ser contestadas desde la realidad sujeta a unas reglas y unos límites. Solo la Razón hace frente a esas cuestiones desde la noción de infinito.

Kant establece dos sentimientos de lo sublime. Por un lado, tenemos el matemático; es decir, la grandeza de los fenómenos naturales (ejemplo puede ser un cielo estrellado) va más allá de nuestra sensibilidad, sentimientos, imaginación o razón. Ello da lugar a un placer inquieto, negativo. Nos hace sentir nuestra subjetividad y querer aquello que no podemos poseer. Por otro lado, tenemos el dinámico (un ejemplo puede ser una tempestad). Sentimos una infinita potencia que supera nuestra sensibilidad, provocando en nosotros grandeza moral.<sup>61</sup>

El sentimiento de lo sublime une, pues, la sensibilidad producida por algo grandioso, puede ser océano, huracán, noche en el desierto, espesura de un bosque, una constelación...,<sup>62</sup> con una idea de razón, transmitiendo goce moral y, por consiguiente, provocando placer en el sujeto, donde la estética y ética se unen en una síntesis perfecta. De esta forma, el sentimiento estético no quedará relegado a la categoría de lo bello.<sup>63</sup> Hegel llevará hasta las últimas consecuencias la reflexión kantiana y provocará la unión de lo bello y lo sublime en una categoría única, a diferencia de este que contemplaba la división de los dos términos.<sup>64</sup>

61 Eco, U. *Lo sublime de Kant, Historia de la Belleza*. Barcelona: Editorial Lumen S.A, 294. 2004. La estética de lo sublime se opone a la razón, mostrando su inutilidad. Carretero Gutiérrez, M. *Claves epistemológicas del arte y la ciencia en los desarrollos de modernidad*. Universidad Complutense de Madrid, TDR, 2003, 211.

62 Trías, E. *Op. cit. Lo bello y lo siniestro*, 37.

63 Ilia Galán nos habla de percepción estética en las obras de arte o fenómenos naturales: montañas, abismos, el cielo estrellado. Galán, I. *La intuición del infinito desde la Estética*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Humanidades, 2009, 5.

López Moreno, I. «Lo sublime en la deontología kantiana». *Entusiasmo y apatía en la experiencia de lo sublime como estrategia ilustrada de distinción*. Granada: Universidad de Granada, TDR, 2011, 203.

64 Hay que recordar que en la metafísica neoplatónica la razón de ser del arte es reconvertir la materia en principio espiritual, por ese motivo todo artista anhelaba la transformación de la materia informe en algo bello, intentando abrazar la primera hipóstasis, El uno, belleza en toda su plenitud. Se crea una división entre las diferentes hipostasis dando como resultado que espíritu pertenezca a la primera hipostasis y materia relegada a última hipostasis, situándose en ella el ser humano. La materia es considerada como algo negativo (véase el mito del nacimiento de Venus) A partir del Barroco se verá un cambio de pensamiento, reflejado en las reflexiones de Kant.

Friedrich Schiller

Kallias

Visión de Schiller en la correspondencia mantenida con Körner

Schiller intenta abordar la subjetividad kantiana, dando un paso más allá, captando la unidad y la reconciliación por el pensamiento como lo verdadero y realizarlo artísticamente. La etapa final es presentar lo bello como la fusión de lo racional y lo sensible.<sup>65</sup>

De esta manera, Schiller crea su particular teoría de la belleza, en contraposición con el pensamiento kantiano. La reflexión de Schiller no puede interpretarse como falta de creación artística en su obra poética y dramática, sino como fruto de ruptura del arte en la sociedad burguesa ilustrada.

Su discurso estético navega entre los empiristas como Hume, Burke; los racionalistas Baumgarten, Mendelssohn, Wolff; y prerrománticos Winckelmann y de K. Ph. Moritz. Lo más notorio de Schiller es el estudio de la *Crítica del juicio* estético, pues crea su propio argumento para después intentar superar el subjetivismo kantiano con una teoría basada en la objetividad de la estética.



Koehler, Joseph (publisher). *Fredrich von Schiller*. 1905. Lithograph. Library of Congress.

Concepto objetivo de la belleza

En la primera parte de la obra de Kallias<sup>66</sup>, Schiller se encuentra en el compendio de la idea kantiana, elabora una primera teoría siguiendo los argumentos de la estética sensualista, donde el juicio estético se refiere al sentimiento.

65 «El objetivo de Schiller es considerar la belleza como un ideal del hombre en la fusión de las dos naturalezas: la racional y la sensible». Di Franco Ochoa, C. *El proyecto estético de Friedric Schiller: lo estético como propedéutica para el desarrollo armónico de la razón y el sentimiento*. Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), 2009, 71.

66 «Pero es justamente esa forma técnica, que revela la verdad al entendimiento, quien la oculta a su vez al sentimiento, pues al entendimiento le es necesario desgraciadamente destruir primero el sentido interior del objeto para poder apropiarse de él...». Schiller, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid: Anthropos, 1999, 113.



La segunda teoría es de carácter racionalista, donde Schiller define la perfección de un objeto desde lo exterior de este (utilidad, funcionamiento) y desde el interior, (adaptabilidad a un principio de forma). La *Crítica del juicio* de Kant constituye una tercera teoría de la belleza, marcada por un carácter racional-subjetivo<sup>67</sup>, debido a que la filosofía trascendental de Kant se centra en la capacidad de conocimiento (imaginación y entendimiento) que, sin embargo, continúa siendo subjetivo.

La finalidad en la obra de Kallias es alcanzar un punto de vista trascendental, llegando a un carácter sensible-objetivo, a un concepto objetivo de belleza. Dicha objetividad no se centra exclusivamente en el objeto bello a través del cual se establece un juicio estético de belleza. Schiller no quiere que el sujeto dictamine un juicio estético de la belleza. Lo que realmente propone es la relación del sujeto en correspondencia con el objeto bello o la experiencia estética, que daría lugar a una objetivación de su ser.

En el pensamiento kantiano se produce una reflexión racional-subjetiva, que centra en el gusto su universalidad, que viene fundamentada por una fuerte subjetividad.<sup>68</sup> Schiller establece una proposición diferente, la relación sensible-objetiva de la belleza. Dicha relación se fundamenta desde un punto de vista objetivo.

Schiller no fundamenta su pensamiento en el juicio del gusto, sino en la característica de la belleza que la hace objetiva en referencia al sujeto.<sup>69</sup> Lo más importante es que la autoexposición o autorrepresentación de la subjetividad en la obra de arte es llevada a cabo desde un punto de vista particular, inexistente en la subjetividad kantiana. Su pensamiento estético no se basa en la objetividad del conocimiento teórico, en saber si el objeto es bello o no, sino en la fundamentación objetiva del objeto bello y la expresión de subjetividad fruto de la relación sujeto-objeto.

Aunque se aprecie una cierta ruptura con el pensamiento kantiano, hay que recor-

67 «He intentado, en efecto, llevar a cabo una deducción de mi concepto de belleza, pero para ello es imposible prescindir del testimonio de la experiencia. Esa dificultad se presenta siempre, de modo que mi explicación se admitirá solo porque se piensa que coincide con los distintos juicios individuales del gusto...». *Ibidem*.

«Dirás que eso es demasiado pedir, pero mientras no se haya logrado, el gusto continuará siendo empírico, tal y como Kant lo tiene por inevitable. Pero es precisamente de esa inevitabilidad de lo empírico, de esa imposibilidad de establecer un principio objetivo del gusto, de la que no acabo de convencerme». *Ibidem*.

68 «Las diferentes sensaciones de contento o disgusto obedecen menos a la condición de las cosas externas que las suscitan que a la sensibilidad peculiar de cada hombre para ser grata e ingratamente impresionado por ellas». Kant., E. *Lo bello y lo sublime*, 7.

69 «La dificultad de establecer objetivamente un concepto de belleza y de legitimarlo completamente a priori partiendo de la naturaleza de la razón, de tal manera que la experiencia confirme por completo ese concepto...

Dirás que eso es demasiado pedir, pero mientras no se haya logrado, el gusto continuará siendo empírico, tal y como Kant lo tiene por inevitable. Pero es precisamente de esa inevitabilidad de lo empírico, de esa imposibilidad de establecer un principio objetivo del gusto, de la que no acabo de convencerme...». Schiller, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, 3.

dar que el pensamiento de Schiller se basa en las ideas kantianas, principalmente en dos aspectos. El primer lugar, sostiene que lo bello transmite placer sin concepto, donde la objetividad no puede ser principio de idea de la razón teórica; si lo bello posee objetividad tiene que ser diferente a la del conocimiento. En segundo lugar, el de la razón práctica (principio de autodeterminación o de libertad)<sup>70</sup>, donde la objetividad de la belleza es fundamentada en unión a la razón práctica. De esta manera, se presenta una afinidad al principio de independencia. La relación con la razón práctica establece la no determinación desde el exterior, sin establecerse de forma autónoma.<sup>71</sup>

El carácter de objetividad del objeto se establece como autodeterminación, libertad o autonomía; es decir, en el umbral de individualidad y personalidad del objeto. El objeto estético representa la subjetividad de la persona, el carácter humano.

La ruptura con el pensamiento kantiano no significa establecer una similitud entre belleza y libertad. Se basa en la declaración de libertad, es decir, la belleza como libertad en la apariencia. El pensamiento de autodeterminación se presenta desde la mirada del espectador como fenómeno de la naturaleza; es lo que llamamos belleza.

Para poder entender la relación entre belleza y libertad e interpretación o sustitución de los principios kantianos hay que indagar en la identidad de lo bello y lo sublime. Para Schiller lo sublime queda limitado a la categoría subjetiva y no aporta nada al entendimiento de la naturaleza. La belleza no se refiere a la imaginación y entendimiento, abarca la razón práctica como subjetividad del carácter humano. Schiller establece la idea estética kantiana en relación con la moralidad.

La relación entre exposición o representación (forma estética) y autorrepresentación (proyección de la subjetividad) es una relación recíproca entre el sujeto y el objeto estético contemplado, atribuyendo al objeto estético un carácter individual como un ser vivo que reproduce la estructura del sujeto y establece una analogía sujeto-objeto.

Schiller une el concepto de libertad en la apariencia (fundamento de belleza) con el de técnica (representación de la libertad); llegando de esta manera a una segunda definición de belleza, por la cual la naturaleza se encuentra en conformidad con el arte, en la carta 16 a Gottfried Körner del 23 de febrero.<sup>72</sup>

70 Schiller piensa que la razón práctica es la cúspide del pensamiento de Kant.

71 Schiller establece: «La razón práctica hace abstracción de todo conocimiento y se ocupa solo de determinaciones de la voluntad, de acciones internas.

La forma de la razón práctica es la cohesión inmediata de la voluntad con representaciones de la razón, es decir, la exclusión de todo principio externo de determinación.

Así pues, adoptar la forma de la razón práctica o imitarla, significa simplemente: no estar determinado desde el exterior, sino por sí mismo, estar determinado de manera autónoma o aparecer como tal». En la carta 16 del 8 de febrero de 1793, Schiller, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

72 «Belleza es naturaleza en conformidad con el arte». Carta 16 a Gottfried Körner del 23 de febrero. Schiller, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*.





Malmström, August. *Hadas danzantes*. 1866. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Suecia, Estocolmo.



La belleza es naturaleza en concordancia con el arte

A partir de la carta del 23 de febrero a Gottfried Körner, se establece un nuevo rumbo que difiere de la idea kantiana. Se habla de una segunda definición de belleza<sup>73</sup>: la libertad como naturaleza y la técnica como adecuación a las reglas del arte. El concepto de naturaleza es diferente al expuesto en la crítica de la razón, pues establece que los objetos se pueden experimentar de manera sensible y al mismo tiempo conceptual.

Schiller da un paso más allá, considera la naturaleza como esencia del principio interno, difiriendo de la idea kantiana como naturaleza de ley o principio externo. La idea de Kallias se aproxima más al concepto de Spinoza como *natura naturans* (sustancia y causa, la causa permanece en sí misma) que a una *natura naturata* (efecto y modo, permanece en la causa).<sup>74</sup>

La naturaleza se instaure como principio interno, base y fundamento de la realidad de un objeto. No se fundamenta según el principio de autonomía, sigue el principio de *heautonomía*<sup>75</sup>, que se entiende como definición del objeto bello, en referencia a la unidad de la forma con la existencia del objeto. No se aplica la definición de Kant, en la que el juicio interno dictamina su propia ley, no con base en la naturaleza, sino en sí mismo.<sup>76</sup>

La libertad y autonomía interna de un objeto no sigue la línea de la razón. Esa idea de autodeterminación sigue el umbral de Spinoza (*natura naturans*). Körner hace ver a Schiller, en la carta del 4 de marzo de 1793, que el principio interno de la existencia recuerda al concepto común de sustancia. El concepto de *natura naturans* supera la unión entre naturaleza y espíritu, que reconoce ambos principios y considera la libertad basada en autodeterminación o *heautonomía* como manifestación autónoma y ejecución del carácter de la humanidad.<sup>77</sup>

73 *Ibidem*.

74 «Prefiero el término de naturaleza al de libertad, porque designa además el campo de lo sensible, dentro del cual se delimita la belleza, y, junto al concepto de libertad, alude también a su esfera en el mundo de los sentidos. Frente a la técnica, naturaleza es lo que existe por sí mismo; arte, lo que existe mediante una regla. Naturaleza en conformidad con el arte será, pues, aquello que se da una regla a sí mismo-aquello que existe por medio de sus propias reglas. (libertad en la regla, regla en la libertad)». Carta 17 del 23 de febrero de 1793 a Gottfried Körner, Schiller, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

75 «¿Qué significaría, pues, naturaleza, en este caso?

El principio interno de la existencia en un objeto, considerado al mismo tiempo como el fundamento de su forma; la necesidad interna de la forma. La forma, en su sentido más propio, ha de ser a la vez determinante de sí misma y estar determinada por sí misma; lo que ha de darse no es mera autonomía, sino *heautonomía*. *Ibidem*.

76 Carla Di Franco Ochoa hace referencia al principio de *heautonomía*. Di Franco Ochoa, C. *El proyecto estético de Friedrich Schiller: lo estético como propedéutica para el desarrollo armónico de la razón y el sentimiento*. Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), 2009, 130.

77 Spinoza es un referente en el entorno literario-filosófico alemán de finales del siglo XVIII. «Bajo sustancia entiendo aquello que es en sí y es aprehendido por sí (mismo), es decir, aquello cuyo concepto no necesita del concepto de ningún otro objeto para ser formado». Spinoza, B. *Ética demostrada según el orden*

Schiller adquiere el concepto de autonomía basada en sí misma y por sí misma de Kant. Sin embargo, da un nuevo giro a este concepto y establece un sentido ontológico de determinación del carácter autónomo de la belleza, plasmando unidad de libertad y necesidad de la forma estética. Así pues, el objeto estético es contemplado como objeto individual determinado a sí mismo, cuya base subjetiva se establece como sistema de la subjetividad.<sup>78</sup>

La belleza desde la perspectiva del arte

La belleza artística es el último razonamiento en la obra final de Kallias: un nuevo rumbo de belleza natural en dirección al arte. Schiller no renuncia totalmente al concepto de belleza natural, lo que intenta es replantear una nueva teoría basada en la belleza natural integrada como fracción de lo artístico. Todo ello desde la óptica del arte.

La belleza natural se convierte en la materia de la belleza. Schiller alude a la importancia de elegir adecuadamente un objeto bello para representarlo, es la función de todo gran artista. Esta determinación es importante en la estética clásica alemana de Goethe y Schiller como estética de contenido. Seleccionar el contenido de la representación, aunque dicha representación conforme la belleza artística estricta<sup>79</sup>, significa evitar todo naturalismo. Es decir, toda fealdad en el arte, basándose en cánones clásicos de belleza. Schiller concibe un ideal de belleza en toda representación del arte, donde la belleza natural (belleza de la elección) es determinada según los cánones establecidos de belleza artística.

La belleza artística en primer lugar se explica desde la imitación, entendida como libertad de apariencia; y después desde la producción de un objeto, con una determinada finalidad; lo que significa la intervención de una tercera naturaleza, la del artista, estimada como naturaleza particular. Ello implica que lo que realmente constituye el arte es la

*geométrico*, Editorial Trota: 2000, 43.

78 «Libre es un objeto que está determinado por sí mismo o que aparece como tal. Diremos entonces que un objeto está representado con libertad cuando se presenta ante la imaginación como si estuviera determinado por sí mismo». Schiller, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, 91.

79 «El caso de la belleza de la elección, lo importante es aquello que el artista representa. En el caso de la belleza de la forma (de la belleza artística stricte sic dicta) lo único relevante es cómo lo representa. La primera, podríamos decir, es una representación libre de la belleza, la segunda una representación libre de la verdad». Carta 2 del 28 de febrero de 1793 a Gottfried Körner. Schiller, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

belleza de la representación o de la forma.<sup>80 81</sup>

La obtención de la belleza depende del tratamiento, dar forma a la materia y que esta se incorpore anulando a la propia materia.<sup>82</sup> Schiller enlaza su teoría del arte con la teoría de Goethe en su viaje a Italia; concretamente en el tratado de Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, de febrero de 1789, donde la naturaleza del artista predomina sobre la forma en oposición al buen estilo, cuya idea principal es la pura objetividad de la representación.

Las últimas reflexiones de Schiller sobre la belleza artística radican en el pensamiento de la naturaleza del lenguaje poético, un tema en el que no profundizó. No era común en la estética clásica, pero sí fue punto de referencia desde Herder a Hamann.

El poeta posee una forma ante su espíritu, realizándose de esta manera el desarrollo de la elección. Lo importante es la reproducción de la forma.

En la obra poética el inconveniente en la representación es la naturaleza universal del lenguaje. Las palabras, las leyes de flexión y relación con objetos generales tienen el inconveniente de la no designación individual y establecen una cantidad infinita de individuos.

El poeta representa lo particular a través de una disposición artificial de lo universal.<sup>83</sup> La representación poética debe rebasar la condición universal del lenguaje a favor del carácter individual. De esta manera, el objeto se libera de las leyes universales que atan al lenguaje.

La forma individual aplicada por la naturaleza del lenguaje es la razón pura, es el argumento racional o científico al que Schiller se refiere en las primeras cartas. La forma de la belleza, en cuanto forma de libertad o razón práctica, debe dar forma al lenguaje poético frente a la razón teórica, cuyas leyes de entendimiento o lenguaje configuran la realidad existente.

80 «La naturaleza del objeto no se representa en el arte con su misma personalidad en individualidad, sino a través de un medio que, a su vez:

- a) Posee su propia individualidad y naturaleza,
- b) Depende del artista, a quien hay que considerar asimismo como una naturaleza particular».

Carta 15 del 28 de febrero de 1793 a Gottfried Körner, Schiller, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

81Capacidad de representación del artista. Di Franco Ochoa, C. *El proyecto estético de Friedric Schiller: lo estético como propedéutica para el desarrollo armónico de la razón y el sentimiento*, 79.

82 «La realidad en la apariencia: Realidad significa aquí lo efectivamente real, que, en una obra de arte, solo lo es la materia, la cual debe ser contrapuesta a lo formal o a la idea que el artista desarrolla a partir de ella. La forma es, en una obra de arte, pura apariencia, esto es, el mármol parece un ser humano, pero sigue siendo, en realidad, mármol». Carta 24 del 28 de febrero de 1793 a Gottfried Körner. *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

83 «El poeta no cuenta con ningún otro medio para representar lo particular que la composición artificial de lo universal». Carta 39 del 28 de febrero de 1793 a Gottfried Körner. *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

El objetivo del arte que persigue Schiller en la obra de Kallias es la determinación autónoma de la forma estética, en cuanto libertad en la apariencia. Esta da como resultado el fin de la teoría inicial de la forma de una forma, cuya idea estriba en una representación clásica de la teoría de Goethe e idea inicial de Schiller. Schiller establece una autonomía del arte, realiza un intento en superar la forma artística en cuanto forma individual a la resistencia del mundo exterior de la razón teórica como instrumento de libertad y necesidad.

La carta del 9 de febrero de 1793 defiende la idea de libertad como principal razón de la especie humana.

*Cartas sobre la educación estética del hombre*

*Crítica de la cultura teórica de la razón ilustrada*

En las cartas sobre la educación estética se reflexiona sobre la belleza y el papel que esta desempeña en la cultura y en la sociedad.

En las nueve primeras cartas publicadas se aprecia una crítica a la Ilustración. Las cartas sobre la educación estética son entendidas como continuación de las cartas de Kallias. Schiller le escribe a Körner que en ese momento no intenta formular una teoría de lo bello, sino que intenta aclarar el fenómeno de la belleza en su relación con la historia (juicio y producción estéticos), y la función que desempeña el arte en el periodo de la Revolución francesa. Los pensamientos principales sobre la historia de la belleza es un estudio sobre los fenómenos de la misma referentes al carácter humano.





Loutherbourg der Jüngere, Philipp Jakob. *Naufragio en una costa rocosa*. Hacia 1760. Óleo sobre lienzo. Art Gallery New South Wales, Australia.



### *Educación estética. Propuesta alternativa a la cultura ilustrada*

Schiller en sus nueve primeras cartas critica la cultura teórica de la ilustración y el proceso que lleva el desviamiento del ser humano en la búsqueda de su esencia. Dicha crítica se lleva a cabo oponiéndose a los argumentos de la ilustración, es decir, criticando la razón práctica y la filosofía de la historia de Kant.<sup>84</sup>



Becker, Johann Gottlieb. *Immanuel Kant*. 1768. Pintura al óleo. Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar, Alemania.

En la primera carta, Schiller considera la parte práctica del sistema kantiano en ideas obsoletas a la razón común.<sup>85</sup>

El principio de libertad que Schiller expone en la investigación estética de Kant es el mismo argumento en la reflexión histórica. En este caso, él lo llamará discernimiento claro de las cosas.<sup>86</sup>

La crítica de la razón ilustrada no propone un retorno a la naturaleza o rechazo de los principios de la razón, sino un enfoque diferente a los argumentos de la razón. Schiller parte de los principios que han fracasado en la ilustración y expone una alternativa basada en ideas morales de la filosofía kantiana, presentando un rescate de la propia cultura, que es aceptada como necesidad en el desarrollo de la humanidad.

De la segunda a la octava carta, Schiller realiza una crítica de la época. Muestra los fracasos de la Ilustración, la mala efectividad en sus principios, que solo ha contribuido a ser una cultura teórica. Por tanto, se ha de investigar en las causas de sus errores, intentando establecer unos principios verdaderos moralmente correctos.

Dicha tarea consiste en el engrandecimiento de la condición humana. Para ello,

84 Los escritos referentes a la filosofía de la historia de Kant servirán para el desarrollo de ideas en autores posteriores como Marx y Hegel.

La filosofía de la historia hace referencia a la idea de una historia universal en clave cosmopolita. Esto significa que Kant se inspira en la idea aristotélica de *physis*; es decir, establece una naturaleza de las cosas, una propiedad que se desarrolla y que contiene sus propias leyes. Esa idea conlleva potencia que a través de un desarrollo natural se hace realidad o actualiza, llegando a obtener la entelequia o final del proceso. Kant critica esta idea del pensamiento clásico griego, la ley de desarrollo que rige a la especie humana en un proceso de evolución desde niveles inferiores hasta estadios superiores no tiene sentido para Kant. Este propone una argumentación diferente, considera que el proceso de las cosas humanas es debido a una intención de la naturaleza que hace posible la historia de las criaturas sin ningún plan propio, sino debido a un plan perpetrado por la naturaleza.

85 «Las ideas fundamentales de la parte práctica del sistema kantiano solo han sido motivo de disputa entre los filósofos; sin embargo, el conjunto de la humanidad, y me comprometo a demostrarlo, ha estado desde siempre de acuerdo con ellas. Si se las libera de su forma técnica, aparecen como sentencias antiquísimas de la razón común...». Schiller, F. «Primera carta», *Cartas sobre la educación estética*, 113.

86 «Y como hechos de aquel instinto moral que la sabia naturaleza da al hombre como tutor, hasta que un discernimiento claro lo hace mayor de edad...». *Ibidem*.

se establece un nuevo rumbo llamado «antropológica del pensamiento de Schiller», establecido desde la educación del hombre y de la humanidad, creando una sociedad racional a través de la belleza como principio de libertad o autonomía en la apariencia sensible.<sup>87</sup> Este es el estudio en el que se basan las cartas en Kant: a través de la belleza se llega a la libertad.<sup>88</sup>

La idea de la educación del hombre como individuo y como parte de la sociedad es una cuestión planteada por la Ilustración, cuyo objetivo es intentar educar al hombre para «liberarlo de su culpable incapacidad» minoría de edad.<sup>89</sup>

La educación ilustrada intenta conseguir la perfección en la naturaleza del ser humano a través de un desarrollo lineal. Sin embargo, Schiller persigue la perfección del carácter humano mediante la belleza. Schiller no plantea un cambio progresivo para alcanzar el bien o la verdad, no se basa en las directrices de la razón ilustrada; intenta educar al hombre estéticamente.<sup>90</sup> La distinción del hombre consiste en conceder un carácter estético a su manera de ser y pensar. La belleza marca el rumbo que, gracias a la voluntad, el hombre puede alcanzar. El origen constituye el final porque la belleza es la representación o aparición sensible de la moralidad.

La Ilustración no alcanza una educación estética del hombre plena, ya que constituye una separación del carácter individual (privado) y universal (público, social) del hombre en la sociedad y conciencia humana, establecidos en el pensamiento de Kant. Especialmente en la respuesta de Kant a la pregunta «¿qué es Ilustración?», dicha separación constituye la crítica de Rousseau.

Schiller en su afinidad a la ética kantiana defiende un estado de las cosas o estado político racional o moral final en el hombre, según los fundamentos de su educación estética desde un punto de vista antropológico, que incluye la naturaleza física (material) y moral (racional) del hombre.<sup>91</sup>

87 Dicho principio se establece en la obra de Kant, y se relaciona con el principio de libertad o autonomía en la apariencia, lo esencial en la moral del ser humano.

88 «Para resolver en la experiencia este problema político hay que tomar por la vía estética, porque es a través de la belleza como se llega a la libertad. Pero no puedo daros prueba de ello sin haberos recordado antes los principios generales por los que se guía la razón para llevar a cabo una legislación política». Kant, I. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, 119.

89 Para Kant, la Ilustración representa la escapada, la liberación del hombre de la minoría de edad provocada por él mismo. La relación más directa de la educación del hombre en Schiller es la obra *La educación del género humano* de Lessing, quien piensa en la educación como manifestación divina, sirviendo de camino a la razón del hombre, el cual debe alcanzar por sí mismo. «La revelación había guiado su razón y ahora la razón iluminaba, de pronto, su revelación». Lessing, G. E. *La educación del género humano de Lessing*. Revista de Filosofía (Chile), IX, 1962, 83-105.

90 Baumgarten también plantea la idea de una educación estética en su obra *Aesthetica* (1750). Concibe una estética centrada en la capacidad poética, representativa y significativa del ser humano, que llega incluso acentuar el papel del juego en la formación estética del hombre. Sin embargo, su teoría estética se limita a principios de la razón.

91 «Pero sí es decisiva desde un punto de vista antropológico que contemple la totalidad, en el cual el con-



Schiller propone la unión desde el punto de vista antropológico de la separación que realiza Kant entre individuo y sociedad o Estado. Su perspectiva antropológica se establece desde la conciencia del ser humano, vislumbrando un razonamiento entre su carácter individual y universal, cuya separación puede ser solventada por la educación estética, con el objetivo de lograr los modelos de la Ilustración o de la revolución, pero eludiendo sus procedimientos.

La educación estética es establecida como método alternativo a la cultura ilustrada. Rebasa su cultura teórica, que ha provocado una situación extrema de salvajismo y apatía denominada por Schiller «el drama de nuestro tiempo».<sup>92</sup>

Una crítica negativa de la cultura de época está reflejada en la tesis de Rousseau, la cual se caracteriza por la decadencia del estado de civilización, en contraposición a la libertad del ser humano implícito en el contexto de la naturaleza.

La separación que realiza la Ilustración no guarda relación con la condición de totalidad de la sociedad griega. La visión de unidad de la cultura griega es confrontada por la separación de la razón teórica y razón práctica. El carácter de totalidad de la sociedad griega sirve a Schiller como base para desplegar sus ideas, oponiéndose al carácter negativo de Rousseau.

Schiller no descarta los principios ilustrados, intenta buscar una alternativa a la separación que realiza la ilustración o la razón. Unifica ambos extremos por medio de otra cultura más elevada que se comprometa a recuperar la totalidad de la naturaleza humana, alejándose de la artificialidad impuesta por la cultura ilustrada que ha malogrado o devastado.<sup>93</sup>

Schiller propone como punto de partida una educación de la sensibilidad que alcance el propósito de superar la separación en el interior del hombre para más tarde emprender la reforma del Estado como si formase parte de un proceso natural, alejado de todo proceso revolucionario.<sup>94</sup>

tenido cuenta tanto como la forma y las sensaciones tienen también voz y voto. La razón exige unidad, pero la naturaleza exige variedad, y el hombre es reclamado por ambas legislaciones...».

«El estado no puede honrar solo el carácter objetivo y genérico de los individuos, sino que ha de honrar también su carácter subjetivo y específico; y ha de procurar no despoblar el reino de los fenómenos por ampliar el invisible reino de la moral». Schiller, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, 131.

92 «El hombre se refleja en sus hechos, y ¡qué espectáculo nos ofrece el drama de nuestro tiempo! Por un lado, salvajismo; por el otro, apatía: ¡los dos casos extremos de la decadencia humana, y ambos presentes en una misma época!». Schiller, F. *Ibid.*, 137.

93 «Pero ¿puede ser cierto que el destino del hombre sea malograrse a sí mismo en pro de un determinado fin? ¿Habría de arrebatarlos la finalidad de la naturaleza una perfección que la razón nos prescribe? Tiene que ser falso que el desarrollo aislado de las facultades humanas haga necesario el sacrificio de su totalidad; y por mucho que la ley de la naturaleza tienda hacia ese fin, debemos ser capaces de restablecer en nuestra naturaleza humana esa totalidad que la cultura ha destruido, mediante otra cultura más elevada». Schiller, F. *Ibid.*, 159.

94 «La época actual, bien lejos de presentarnos esa forma de humanidad que hemos establecido como

La idea de la educación de la sensibilidad es establecida desde los principios ilustrados de Kant: la emancipación del hombre mencionado en el *sapere aude* de Horacio.<sup>95</sup> La cita de Horacio (*Epístolas*, I, 2) es enunciada por Kant en ¿Qué es Ilustración? como referencia principal de su definición, implicando principio de voluntad individual de pensar y autonomía.

*El papel del artista en la educación estética de la humanidad*

Es fundamental que el arte deba tener un principio autónomo con respecto a la realidad, que no implique ninguna relación con la historia. Schiller lo llama «ser libre de todo lo que es positivo», refiriéndose a la no relación con principios sociales, políticos, jurídicos, etc.<sup>96</sup>

El artista implica nobleza en la humanidad, establece el inicio de la libertad política, marcando el rumbo hacia el bien.<sup>97</sup> La nobleza de la humanidad se encuentra determinada por y desde el origen como principio transcendental. El origen se establece como prueba de la humanidad para la después ejecución por parte de esta. Por tanto, el papel que desempeña el artista es guiar a la humanidad hacia ese origen propio de la nobleza humana.

*La belleza, principio objetivo y desarrollo de la humanidad*

En la segunda parte de Kallias, concretamente en las cartas (X-XVI), Schiller se centra en la búsqueda del concepto racional puro de belleza. A partir de ese momento, el pensamiento de Schiller respecto a la belleza se va distanciando de las ideas kantianas.

En el momento en que la belleza se encamina al principio de subjetividad, influencia de las ideas de Fichte respecto a la belleza, Schiller elabora su propio planteamiento,

condición necesaria para el perfeccionamiento moral del Estado, nos muestra justamente lo contrario. Así pues, de ser correctos los principios que he expuesto, y de confirmar la experiencia mi pintura de la época presente, habrá que considerar entonces prematuro todo intento semejante de reforma del Estado, y quimérica toda esperanza que se funde en esa reforma, hasta que no se suprima la escisión en el interior del hombre, y hasta que la naturaleza humana no se desarrolle lo suficiente como para ser ella misma la artífice y garantizar la realidad de la creación política de la razón». Schiller, F. *Ibid.*, 167.

95 «Si no está en las cosas, debe haber algo en el alma humana que se opone a la recepción de la verdad, por muy luminosa que esta sea, y a su aceptación, por muy vivamente que pueda convencer. Así lo sintió un antiguo sabio y lo expresó en esta sentencia plena de significados ocultos: *sapere aude*». Schiller, F. *Ibid.*, 161.

96 «El arte, como la ciencia, está libre de todo lo que es positivo y de todo lo establecido por las convenciones humanas y ambos gozan de absoluta inmunidad...». Schiller, F. *Ibid.*, 171.

97 «Aun teniendo en contra todas las tendencias de su siglo, le contestaría: *imprime al mundo en el que actúas la orientación hacia el bien, y ya se encargará el ritmo sereno del tiempo de completar ese proceso...*». Schiller, F. *Ibid.*, 177.

alejándole de las ideas kantianas de separación entre sensibilidad y razón. El punto de partida de las ideas de Schiller no se basa en la consumación del ser humano, sino en una «consideración necesaria de la humanidad». Tampoco el principio transcendental se centra en la identidad del yo, sino de la humanidad en cuanto carácter sensible-racional.<sup>98</sup>

Haciendo referencia a la crítica de la cultura de Rousseau<sup>99</sup>, la belleza en malas manos puede desempeñar un papel negativo y perjudicial en todo proceso cultural.<sup>100</sup>

El concepto educativo de Schiller plantea el ennoblecimiento estético del hombre, en el que el artista o el poeta serían herramientas educativas de la humanidad.

En las cartas XI-XV, Schiller plantea la belleza como requisito fundamental de la humanidad, estableciendo dos preámbulos principales en la naturaleza humana: la persona y el Estado; es decir, el yo y sus determinaciones. De esta manera, se establece la idea del ser absoluto que se fundamenta a sí mismo, es decir, la libertad; y por otra parte la condición de todo ser o devenir dependiente, que es el tiempo.<sup>101</sup>

98 «Este concepto racional puro de la belleza, si fuera posible llegar a desvelarlo, y ya que no puede derivarse de ningún caso real, sino que más bien es el que justifica y guía nuestro juicio acerca de todos los casos reales, debería buscarse por la vía de la abstracción y deducirse ya de la posibilidad de la naturaleza sensible-racional; en una palabra: la belleza debería revelarse como una condición necesaria de la humanidad. Así pues, de aquí en adelante debemos elevarnos al concepto puro de humanidad, y dado que la experiencia solo nos muestra estados concretos de hombres concretos, pero nunca la humanidad entera, hemos de intentar descubrir lo absoluto y lo permanente de esos fenómenos individuales y cambiantes y, dejando de lado toda contingencia...». Schiller, F. *Ibid.*, 191.

99 Para la civilización occidental el progreso significa el avance de la sociedad humana en la dirección que ella misma establezca. Dicha idea de progreso no se fundamentó hasta el siglo XVI con la modernidad, ideas de libertad, individualismo, independencia, racionalidad empiezan a establecerse con la cultura burguesa desplazando el poder teocrático. Es en el siglo XVIII donde todas estas ideas alcanzan su cenit, dando lugar a la ilustración: se pensaba que gracias a la razón el hombre sería capaz de alcanzar el progreso moral y económico, surgiendo de esta manera el concepto de civilización en Francia. Sin embargo, Jean Jacques Rousseau consideraba que la idea de civilización no suponía ningún progreso en la Francia moderna. El planteamiento de civilización había sido creado por el hombre con el fin de sobornarlo y que solo una pequeña parte consiguiese ganancias. Con los malos gobiernos la igualdad es una ilusión, sirviendo para mantener a los ricos en su afán de apoderarse y a los pobres en la miseria. las leyes benefician a los ricos y perjudican a los pobres. Rousseau llegó a la conclusión que el verdadero progreso del hombre se obtiene de la educación y el desarrollo moral. «La intervención en contra del mal supone una libre decisión del sujeto y puede manifestarse diversamente: reforma moral a través de la autodisciplina personal, educación del individuo en una nueva sociedad...», Rousseau, J. *El contrato social o principios del Derecho Político*, Buenos Aires: Losada, 2003, 7.

100 «No se puede negar, dicen, que los encantos de la belleza sirven para fines loables si caen en buenas manos, pero no se contradice con su esencia el hecho de que, si caen en malas manos, produzcan justamente el efecto contrario, y que se sirvan de su fuerza cautivadora para mover al error y a la injusticia... Se pierde así toda deferencia objetiva entre las cosas, y es solo la apariencia quien determina su valor...». 10 carta. Schiller, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, 187.

101 «Cuando la abstracción se eleva a su más alto grado... Distingue en el hombre algo que permanece, y algo en incesante transformación. A lo que permanece lo denomina persona, y a lo cambiante, estado» 11 carta sobre la educación estética (1). *Ibid.*, 193.

«Así tendríamos, en primer lugar, la idea del ser absoluto que se fundamenta en sí mismo, es decir, la idea de la libertad... En segundo lugar, la condición de todo ser o devenir dependiente, esto es, el tiempo...». 11 carta sobre la educación estética (4). *Ibid.*, 195.

La idea de persona define al hombre como razón, es su propio fin y está determinado por la idea de libertad. El concepto de Estado se encuentra determinado por el tiempo. La perfección del carácter humano no se define por la razón o persona, sino por la tendencia a la divinidad, que actúa como idea reguladora, mostrando el camino a seguir.

El camino del hombre hacia su perfección no tiene final. El camino es considerado desde el origen, de la misma manera que la idea del estado estético o de la belleza como condición necesaria que la humanidad ha de proponerse previamente a la experiencia como principio originario e idea principal de todo el desarrollo. Para Schiller, la naturaleza sensible-racional del hombre es unidad previa a la razón o la historia.

### *Los impulsos de Schiller, el juego como condición universal de la belleza*

Schiller divide al carácter humano en dos impulsos, considerados *vehiculum* de la realidad. Por tanto, se considera que toda condición humana viene determinada por el impulso sensible y el impulso formal. Ambos humanizan los principios opuestos de libertad, naturaleza y racionalidad, gracias a que los disponen en el interior del individuo.

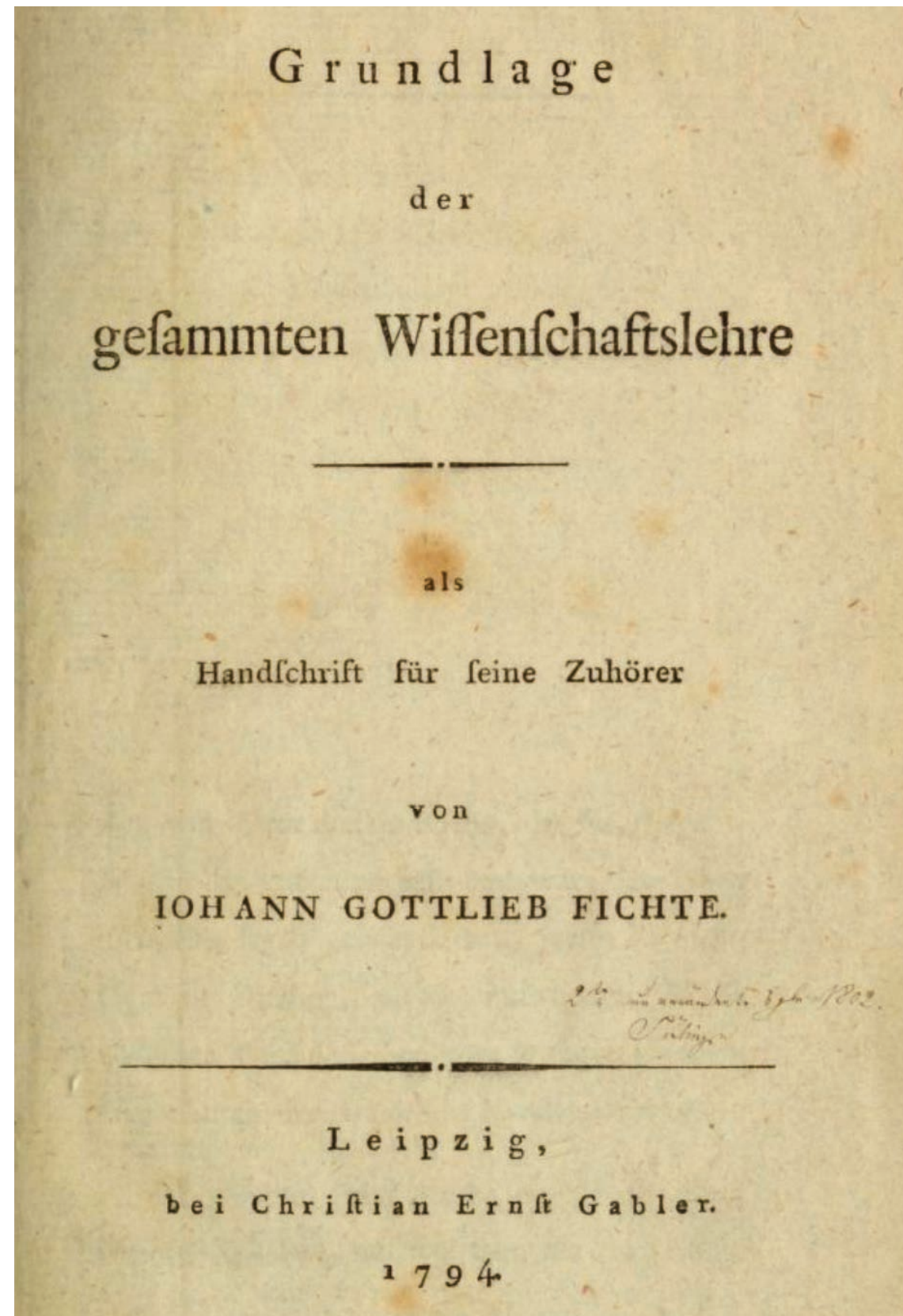
El impulso sensible determina al individuo, y en el impulso formal el individuo obtiene la naturaleza de la especie. Schiller establece el concepto de acción o determinación recíproca de Fichte, y concluye que los dos principios están sincronizados y sometidos a la vez, consiguiendo el máximo progreso de ambos impulsos por separado, pero al mismo tiempo sincronizándose, fundamentándose y limitándose mutuamente. Cada uno de los impulsos alcanza su máximo apogeo cuando el otro se encuentra activo.<sup>102</sup> La actividad recíproca de ambos impulsos establece la idea de humanidad. La cultura estética es fundamentada gracias a la acción recíproca de ambos impulsos. Es la belleza la que hace posible la educación de la facultad sensible y racional de la naturaleza humana, puesto que contiene a ambas.

Teniendo en cuenta la actuación recíproca del impulso sensible y del impulso formal, Schiller implanta el impulso del juego como principio de acción de la belleza, el cual comprende a los otros dos impulsos, los suprime y conserva a la vez.

El concepto de juego aparece reflejado en Kant. Es un juego libre con capacidades de conocimiento, imaginación y entendimiento, común a toda la especie humana y, por consiguiente, universal. La libertad es adquirida porque ningún concepto las limita a una

102 «De esta manera nos hemos acercado al concepto de una acción recíproca entre los dos impulsos, en la que la actividad del uno fundamenta y limita al mismo tiempo la actividad del otro, y en la que cada uno de ellos por sí mismo alcanza su máxima manifestación justamente cuando el otro está activo...». 14 carta sobre la educación estética (1). *Ibid.*, 223.





Fichte, Johann Gottlieb. *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre: als Handschrift für seine Zuhörer*. 1794. Edición de Christian Ernst Gabler, Leipzig.

regla de conocimiento específica. De esta manera, el concepto de juego se relaciona con la idea de libertad, expresando condición universal de la belleza.

Schiller entiende el concepto de juego desde una perspectiva antropológica de la idea de humanidad, estableciendo el juego como intercesión entre lo absoluto y lo finito, la libertad y el tiempo. El juego constituye la libertad. La capacitación estética del juego posibilita que el hombre pueda ubicarse en dos terrenos, en el mundo de las ideas, pero sin abandonar el mundo sensible. De esta manera se consigue apreciar la totalidad sensible del mundo y experimentar la victoria de la moral sobre el mundo. El juego consigue que el hombre se reconozca a sí mismo, como forma viva y cumpliendo de esta forma su determinación.

Schiller defiende que el hombre debe jugar solo con la belleza, ya que esta ofrece la posibilidad de que el hombre pueda alcanzar su determinación o humanidad. El juego es el terreno donde el hombre alcanza su completa humanidad, desarrollándose en el mundo de la apariencia, no de la realidad. Es, asimismo, principio objetivo de la belleza, y la belleza única manifestación de la libertad en la apariencia.

#### *La experiencia estética*

**Paul Valéry**

#### ***Obras***

#### *La alta montaña*

La impresión estética que causa en nosotros el objeto que se contempla no solo depende de su forma, sino que está determinada por otro factor: la magnitud, el tamaño del que se basa la impresión.

Es imposible gozar de una forma pura, infinita si intervienen factores de cantidad. Esta cantidad, a pesar de su estado variable, se encuentra inducida por un máximo y un mínimo libre de determinación. Por tanto, llegamos a la conclusión de que la forma y la medida constituyen una unidad que conforma un valor estético, y ese valor estético es límite.

Cuando intentamos representar la impresión de un objeto real, lo esencial de este, con sus respectivas modificaciones en una obra de arte, esperamos que tal impresión esté igualmente representada en la obra en cuestión. No obstante, de alguna manera, tal impresión es imposible que sea representada por la magnitud de sus formas y su masa colosal.

A lo sumo, el artista a través de matices, colores, y diversas estilizaciones puede recrear una imagen pobre de tal impresión.

Pondremos un ejemplo para entender tal deducción. Cuando intentamos representar formas naturales en los límites de un cuadro, en un espacio limitado de terreno, o en un jardín, empequeñecemos su escala a los límites establecidos como podemos representar la magnitud de tales formas naturales, la impresión que causa en nosotros su enorme masa colosal con todo lo que en ella alberga, especies, factores meteorológicos y químicos en un espacio limitado. De la misma manera, es imposible la representación de infinito en las vastas formas naturales de una cordillera alpina. Por muy extensa que sea, esta se encuentra determinada por una medida.<sup>103</sup>

Los Alpes tienen de peculiar algo que nos inquietan debido a lo accidental del terreno, lo escarpado de sus pendientes que nos hace evadirnos de toda unidad formal. Esta evasión formal se halla dominada por la enorme cantidad material que conjuga todas estas formas indefinidas, aplacándolas en una unidad susceptible de ser gozada. De esta manera, los Alpes constituyen una unidad que se refuerza en sí misma, y no necesitan soporte de cohesión exterior a sus propios elementos constitutivos. No obstante, donde todas las formas accidentales sin sentido aparente, tal como sucede en los Alpes, se constituyesen de forma aislada, estas carecerían de sentido si no fuese por la masa que engloba todos estos elementos, dándoles un carácter individual y único al conjunto.

Este carácter individual y único es lo que separa lo trascendente de lo limitado. Cuando observamos las grandes rocas que se yerguen en lo alto de los Alpes, alejadas de toda vida y forma establecida, donde las pendientes de hielo y nieve cubiertas de una masa gaseosa propician la no relación con las depresiones de la tierra, nos acercamos a lo trascendente. Todo lo que tiene forma se halla limitado, ya sea porque representa el límite de algo que acaba y otro empieza, bien porque el ser orgánico determina de manera positiva la forma, debido a los límites de sus propias fuerzas que le determinan como individuo. Lo trascendente es ilimitado y, por tanto, carente de forma, puesto que la forma es símbolo de límite.

La alta montaña con su masa única e individual, su mirada hacia el infinito en las regiones de las nieves alejadas de toda vida y elemento terrenal, ausencia de toda forma, nos hace sentir lo trascendente, que no es más que el infinito.

Este alejamiento de la vida lo entenderemos por el contraste que supone el mar a la región alpina. El mar simboliza vida; su movimiento permanente da lugar a la varia-

<sup>103</sup> La auténtica obra de arte es entendida como algo ilimitado. El arte es una manera de entender la universalidad. El ser tiene la capacidad de recrearse en significados múltiples, polivalentes e inagotables. El arte genera contenido ilimitado. El hándicap de la auténtica obra de arte es no poder ser representada, pero, si generar contenido (estética) en terreno fáctico. Es decir, el arte nunca podrá ser representado porque cuando se representa deja de ser tal.

ción de formas; el abismo desconocido de sus profundidades; alternancia entre calma y tempestad; la predisposición de perderse en el horizonte; el juego incesante de su ritmo. Todas estas circunstancias nos hacen sentir el sentimiento de vida, pero este sentimiento de vida se capta a través de una mirada superficial comparable a lo formal. Si profundizamos más, vemos que el mar se aleja del sentimiento de vida por medio de un dinamismo abrumador, trascendiendo a esta a través de sus formas. Sin embargo, esta trascendencia se contempla como algo accidental y agobiante, aislado e ínfimo, producto de la estilización de la vida.

En contraposición al mar, la alta montaña contempla lo trascendente en oposición a la vida, alejándose de ella, representándola como prisionera, apartándola de algo que es más silencioso y rígido, más puro y elevado de lo que puede ser la vida.

La abstracción se va intensificando a medida que ascendemos, culminando en el ventisquero. Según vamos ascendiendo por la montaña, desde las partes más bajas a las más altas, percibimos la oposición de las fuerzas: las constructivas que han formado la montaña y las destructoras que participan en la degradación de esta. Solo en el alma del observador estas fuerzas alcanzan un equilibrio. Sin embargo, el ventisquero no las presenta. Nos referimos pues a factores dinámicos que provocan alteración. Una vez que hemos ascendido y nos encontramos en un paisaje de hielo y nieve, no vemos la forma que han causado las diferentes fuerzas meteorológicas: nevadas, deshielos, glaciares. Al no apreciarlas interiormente, estas formas se suman en la intemporalidad, aparecen pues sin forma en el tiempo. Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que el ventisquero representa ese lugar donde no se produce alteración alguna, ni por el verano ni por el invierno; donde no presenta comparación en mayor o menor medida con respecto a otros paisajes; donde no niega la vida, puesto que esa negación presupone la vida y, de esta manera, la diferencia de sus elementos.

Somos hijos de la medida. Todo fenómeno en nuestra consciencia se basa a unas cualidades definidas por esa cualidad en mayor o menor grado. Las cantidades se definen en función unas de otras; existe lo grande porque existe lo pequeño, y así sucesivamente. Esta reciprocidad de las partes define la estética, que no es más que todo aquello basado en su forma y medida, cuando acedemos al ventisquero y sentimos la no relación con las partes bajas de la montaña y carencia de forma, apuntando en una sola dirección, en la elevación que conforma lo sublime y autosuficiente: el infinito.





Loutherbourg der Jüngere, Phillip James De. *Una avalancha en los Alpes*. 1803. Óleo sobre lienzo. Tate Britain, Londres, Gran Bretaña.

## Revolución estética, siglos XX-XXI

### Introducción

Desde la objetividad de las primeras etapas de la estética hasta el concepto de la subjetividad de la estética moderna, en el siglo XIX se produce una ruptura en el arte. Dicha ruptura es provocada por un cambio en la experiencia de nuestra cultura, en el que se desdibuja la teoría de la representación, el lenguaje, la clasificación de las cosas, el orden natural, riqueza y valor establecido. La creación artística es liberada, proclamando su propia libertad y anunciando la muerte del arte. A partir de Kant, el arte proclama ser solo arte, por lo que el subjetivismo pasa de la estética a lo artístico y siembra las semillas de una revolución artística moderna.

Es muy importante comprender los acontecimientos que han dado lugar al conocimiento actual y, por consiguiente, al desarrollo del pensamiento del siglo XXI.

Desde finales del Renacimiento se contempla un paradigma cambiante en el desarrollo de las ciencias, que posibilita la maduración del arte actual, con nuevas ideas que contribuyeron a la exploración de conceptos abstractos, y que supusieron la contemplación de nuevos horizontes más allá de toda finitud. Por ende, las ideas de nuestra modernidad se basan en la búsqueda del origen, perfilando conceptos nuevos como expansión y retroceso, que configuran el modo de ser de nuestra historia actual.

Así pues, es de gran importancia abordar desde un punto de vista objetivo diferentes puntos que se verá más adelante.





Bauer, Karlheinz. *Der Sandmann* (1967). Collage. Staatsbibliothek Bamberg, Signatur I T 9iza. Copyright: Anette Bauer-Vollmann

## Autores

Hans-Georg Gadamer

### *Muerte y resurrección del arte*

El siglo XIX acostumbra a ser un campo de batalla donde se produce un violento cambio entre las ideas clásicas renacentistas y el resurgir del arte moderno. De los conflictos y convivencias de estas luchas se inicia nuestra idea de modernidad. Desde los tiempos de Hegel donde se grita «Dios ha muerto», hasta los románticos, mucho antes de las vanguardias, donde se anuncia la muerte del arte. Tal periodo producirá el caldo de cultivo perfecto donde germinará la simiente del arte actual.<sup>104</sup>

Para Hegel, el arte agonizante<sup>105</sup> es el arte clásico, nacido y madurado en la consonancia entre materia y espíritu. La ruptura del equilibrio del arte clásico es producida por la conciencia del arte romántico, es decir, por la subjetividad. Esta fluye entre objeto y sujeto, en que el artista moderno es consciente de su obra. Este cambio no se achaca a cambios de conciencia superior, donde se disuelve un estado para ser superado posteriormente a un nivel más alto. Más bien es producido por la perspectiva de libertad que le proporciona el subjetivismo, carente de todo reglamento objetivo.

De la transición objetiva de los antiguos, hasta el cerramiento subjetivo de los modernos, se produce –como indicamos– en el siglo XIX una ruptura del arte. A la integración le sucede la desintegración, en un contexto en que la creación artística se libera y el arte se ve forzado a proclamar su libertad; la muerte del arte es inminente. Nos formulamos entonces la pregunta: «¿tiene futuro el arte, tras su muerte?».

Gadamer piensa que sí, creando un nexo de unión con el arte moderno, e indagando en el conocimiento. A pesar de los prejuicios tradicionales de este concepto, considera la experiencia estética como un cognitivo-sensitiva. La importancia de Gadamer estriba en el hecho de decantarse por el conocimiento, reivindicando el carácter cognoscitivo del arte. Gadamer ve en Aristóteles, pero sobre todo en Platón, una base sólida en la que argumentarse. Crea un nexo de unión entre la estética y el pensamiento; cita la creencia platónica, representada en el *Fedro*, como unidad entre la percepción espiritual de lo bello y el orden verdadero del mundo.

¿Por qué gusta lo bello? Desde nuestra sensibilidad más natural dicha pregunta no

<sup>104</sup> El siglo XIX protagonizó un cambio gracias a las revoluciones del siglo XVIII. Carretero Gutiérrez, M. *Claves epistemológicas del arte y la ciencia en los desarrollos de modernidad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, TDR, 2003, 217.

<sup>105</sup> Gadamer, H. G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991, 7



puede ser respondida. Por ese motivo, lo bello es libre y puede autorepresentarse. De ahí que lo bello se cumple en el deleite de representarse a sí mismo. Partiendo de esta idea utiliza como exponente a Kant, donde en el ensayo *La crítica del juicio* centra su atención en la belleza libre de conceptos y significado. El placer desinteresado y la finalidad sin fin de Kant anticipan la evolución del arte moderno. Sin embargo, para Gadamer, la belleza libre constituye el andamio donde se asienta todo arte moderno en su autosuficiencia.

El arte clásico no posee consciencia de arte, a no ser de manera intrínseca para nosotros; mientras que el arte moderno, aquel posterior a la muerte del arte, por ser autoconsciente, está en condiciones de disponer libremente la belleza. Kant prepara el caldo de cultivo necesario para que el arte no quiera ser nada más que arte y así empezar la revolución artística moderna.

El arte perteneciente a la tradición artística, como el originario después de la ruptura, se unifica bajo la autonomía de lo estético, con la diferencia de que, en el arte clásico, esa autonomía viene expresada en la integración del arte en la comunidad e inconsciencia del artista; mientras que en el arte moderno esta unidad viene dada por la desintegración y autoconsciencia.

Kant provoca una separación entre arte y experiencia estética que impide descubrir la creatividad artística. Este, al anunciar tajantemente la autonomía de lo estético, se aleja de la posibilidad de contemplar lo bello como objetivo, cierra las puertas a todo arte desinteresado y muestra el camino al subjetivismo.

Hará falta una crítica romántica e idealista para que el valor del subjetivismo asignado a la experiencia estética se convierta en tiempos de Hegel en práctica universal del arte. Gracias a esta nueva experiencia, en tiempos de Baudelaire se podrá llegar a creer no solo que lo que uno siente como bello es bello, sino que lo que produce como bello es igualmente bello. De esta manera, el paso del subjetivismo desde la estética a lo artístico establece el nacimiento de la modernidad.

Una modernidad tambaleante entre el nacimiento y la muerte se alza ante nosotros, así lo presagia Hegel, aunque con niveles superiores de consciencia. En ella, desde el Romanticismo hasta la evolución última de las vanguardias, la representación transcurre de lo nuevo al inmediato desuso a causa de su abandono.<sup>106</sup>

En este marco, el arte falto de Dios, busca, persigue lo divino. Aquí es donde la experiencia estética entra en juego, con el objetivo de que se manifieste aquello con respecto a lo que el hombre moderno se siente abandonado.

Gadamer utiliza a Kant como base de defensa en la unidad del arte, utilizando tres conceptos: juego, símbolo y fiesta. Pretende profundizar en la realidad del arte. El juego

<sup>106</sup> Gadamer, H. G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991, 7.

es utilizado por Gadamer como exceso, innato en la naturaleza del ser humano al arte. Como rasgo característico de esta abundancia se produce el movimiento, algo característico a todo ser vivo en general. Este atributo es de especial importancia a Gadamer, puesto que el concepto de juego es en definitiva «el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento»<sup>107</sup>. De esta manera se acerca a la autonomía y el desinterés anunciado por Kant.

El arte como juego desempeña el papel de autonomía del movimiento en el ser humano, un proceso de construcción y reconstrucción continuas, sin límites ni final. Ahora bien, para involucrarse de lleno en este proceso dinámico, Gadamer propone ver la obra como proceso de continua transición, tanto para creadores como para receptores. De esta manera, el juego abierto, dinámico, deja siempre un espacio que rellenar: «Lo estético que proporciona el arte es precisamente esta posibilidad de relleno, nunca acabado, del espacio de juego»<sup>108</sup>. A esta experiencia estética se le suma la idea de no distinción.<sup>109</sup>

También Kant alude a la imaginación y al entendimiento en el juicio del gusto. Pero sus observaciones al respecto se centran, bien a la naturaleza, bien al arte que calificamos clásico; mientras que Gadamer las aplica al arte moderno, sin referentes exteriores, centrándose con más ahínco en la faceta de juego. Este aludir interno e indeterminado del arte moderno se explica en su naturaleza simbólica.<sup>110</sup>

Gadamer analiza el origen del símbolo, influenciado por Heidegger. El símbolo griego o *tessera hospitalis* de los latinos como tablilla que, partida en dos, se compartía entre anfitrión y huésped. De esta manera, se convierte en una experiencia simbólica, que alude a que «*lo particular se presente como un fragmento de ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponde con él*»<sup>111</sup>.



Díaz Ariño, Borja. *Tessera hospitalis* de P. Turullio. Siglo I a.C. Bronce. Museo Arqueológico Nacional.

<sup>107</sup> *Ibid*, 11.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> «Es la no distinción entre el modo particular en que la obra se interpreta y la identidad misma que hay detrás de la obra lo que constituye la experiencia estética». *Ibid*, 19.

El juego constituye una bisagra en movimiento. Díaz Bucero, J. *Op cit.*, 327.

Giro en la autorrepresentación. Pedragosa Bofarull, P. *La necesidad de una arquitectura crítica*. Barcelona: Universidad de Barcelona, TDR, 2001-2003, 64.

<sup>110</sup> Análisis transcendental kantiano de los juicios del gusto. Capdevila i Castells, P. *Experiencia estética y hermenéutica*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, TDR, 2006, 328.

<sup>111</sup> Gadamer, H. *La actualidad de lo bello*, 12.



Whistler, Rex. *L'horloge for Charles Baudelaire*. 1924. Tinta china y acuarela sobre papel. The Salisbury Museum.



Manet, Edouard. *Retrato de Baudelaire*. 1862. Aguafuerte



Gadamer muestra que el sentimiento de lo bello es la alusión de todo orden íntegro posible, siempre dentro de un juego de contrarios de mostración y ocultación. Así, «lo universal tiene lugar en lo particular sin que, de modo necesario, este tenga que pronunciarse como universal»; es decir, «lo simbólico no remite al significado, sino que representa el significado»<sup>112</sup>.

Si la naturaleza del juego es el automovimiento, el del símbolo es el autosignificado. El juego artístico con la capacidad de representar lo universal en lo particular busca la permanencia; es decir, en palabras de Heidegger, el reconocimiento del origen: «Re-conocer en el arte es captar la permanencia en lo fugitivo».<sup>113</sup>

El tema del arte como superación del tiempo influye en Gadamer, desde Baudelaire a Proust y de este a Beckett. Gadamer introduce el significado de fiesta o celebración como ruptura con el presente: «La experiencia estética es un tiempo de celebración que nos despoja del tiempo (lineal o acumulativo) y nos sugiere lo eterno».<sup>114</sup> Con este final Gadamer nos remite al poema de Hölderlin, «como cuando un día de fiesta»<sup>115</sup>, donde este fragmento nos remite al origen, aludiendo a la inexistencia del tiempo, es decir, la esencia del arte<sup>116</sup>.

Es posible que, tras la muerte del arte, este haya desencadenado ilimitadas representaciones creativas, donde el tiempo no tiene cabida, vislumbrando el camino del origen, que no es más que la esencia del arte.

112 *Ibidem*.  
113 Gadamer, H. *Ibid*, 37.  
114 Gadamer, H. *Ibid*, 12.  
115 *Ibidem*.  
116 Gadamer, H. *Ibid.*, 22.

M. Foucault.

Introducción

a) Pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel muy finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas.<sup>117</sup>

Lo expuesto anteriormente pertenece a la clasificación de «una cierta enciclopedia china» rescatada de un texto de Borges. Esta clasificación manifiesta la diferencia de pensamiento con respecto al nuestro. La imposibilidad de pensar esto pone de manifiesto el límite de nuestro razonar, que es a su vez el principio de otro; es decir, la enciclopedia china da un lugar determinado a cada categoría de los animales, ligándolos con la serie alfabética (a, b, c, d).

Así pues, ¿qué es lo que determina que los seres fabulosos clasificados en la categoría f se encuentren a escasa distancia de los perros sueltos o a aquellos que de lejos parecen moscas? Queda claro que lo relevante de este pensamiento no es la rareza de proximidades insólitas, sino la enumeración que hace chocar una cosa con otra y suscita una fascinación sin precedentes.

«Ya no estoy en ayuno», dice Eustenes. «Por eso se encontrarán con toda seguridad hoy en mi saliva: Áspides, Amfisbenas, Anerudutes, Abedesimones, Alartraces, Amobates, Apinaos, Alatrabanos, Aractes, Asteriones, Alcarates, Arges, Arañas, Ascalabes, Atelabes, Ascalabotes, Aemorroides (...).»<sup>118</sup>

Eustenes nombra a una serie de gusanos y serpientes. Todos estos seres tienen un lugar común, un lugar en que la proximidad insólita y clasificación tienen sentido, al igual que un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección. El lugar donde todas estas cosas encuentren un lugar común sin precedentes, donde pueden coexistir,

117 Foucault, M. *Op. cit*, 1.  
118 *Ibidem*.



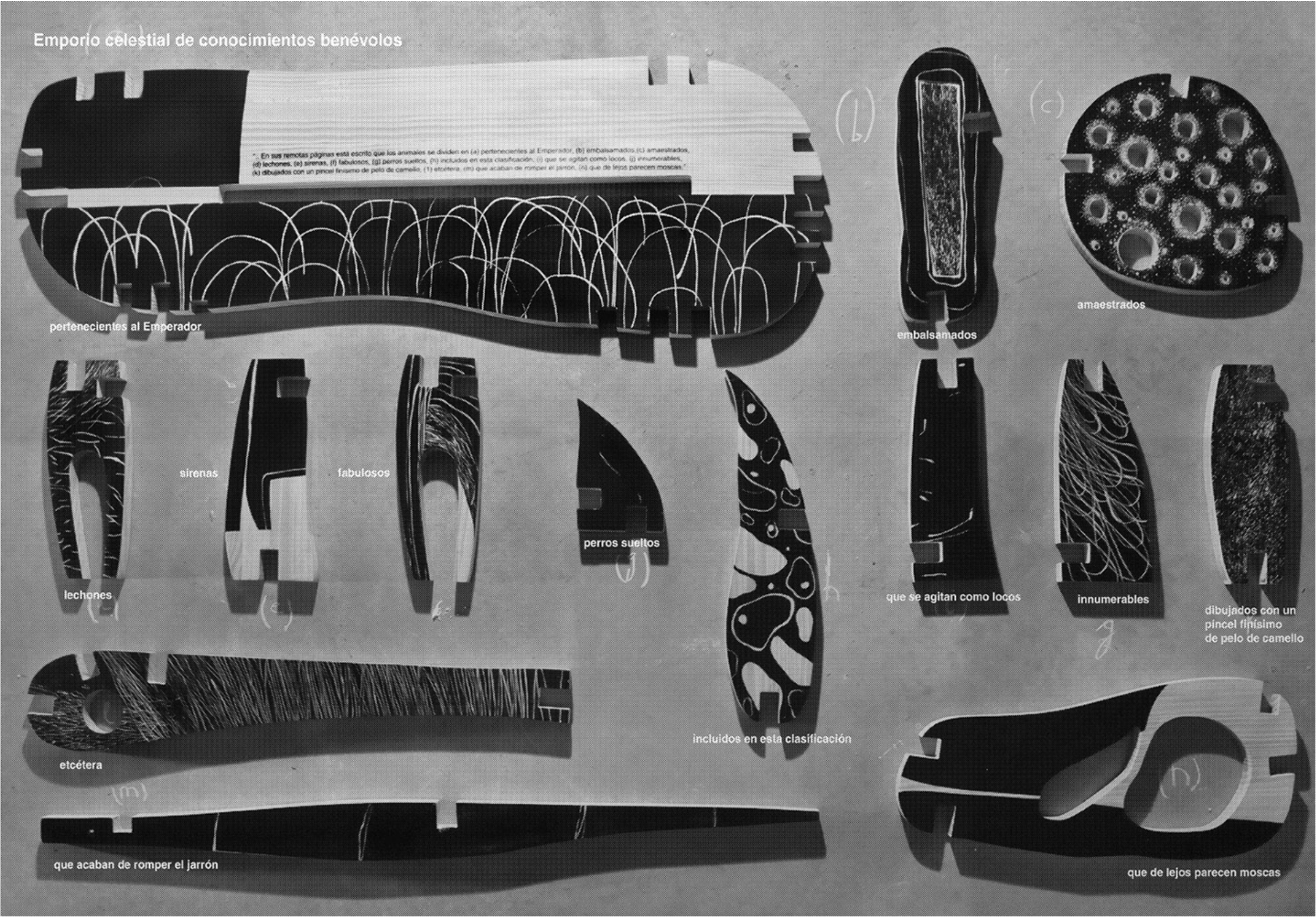
Espinosa, Arturo. Michel Foucault. Dibujo.



Stern, Grete. Retrato de Jorge Luis Borges. 1951. Fotografía.

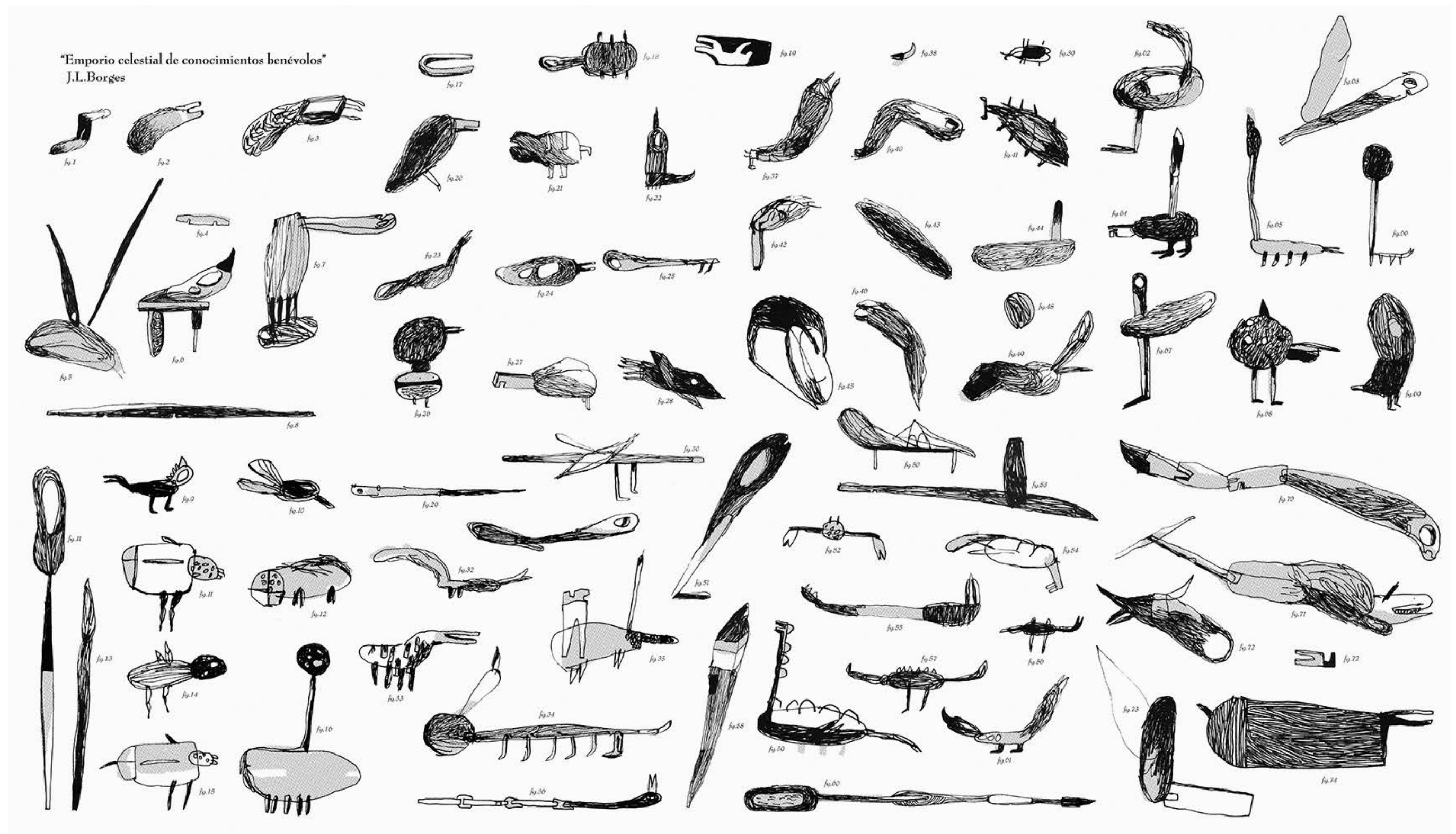


El idioma analítico de John Wilkins (fragmento)  
J.L. Borges



Paricio, Elsa. *El idioma analítico de John Wilkins (Fragmento) J. L. Borges* perteneciente al proyecto Franz Kuhn / *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. 1985-2079.





Paricio, Elsa. "Emporio celestial de conocimientos benévolos" J. L. Borges perteneciente al proyecto Franz Kuhn / Emporio celestial de conocimientos benévolos. 1985-2079. Ilustración.

mezclarse, yuxtaponerse sin que ello suponga rareza o límite alguno, presentando un espacio ilimitado donde el lenguaje no tiene cabida. Este lugar, al ser desplegado, abre un espacio impensable donde la clasificación aquí expuesta no se presenta absurda, al igual que nuestro alfabeto irrisorio que sirve de hilo conductor a la enumeración de una enciclopedia china. Es posible que en el no-lugar del lenguaje la máquina de coser se encuentre con el paraguas, que los seres fabulosos clasificados en la categoría f, y que se encuentran a escasa distancia de los perros sueltos o de aquellos que a lo lejos parecen moscas, tengan sentido en su determinación. Allí el pensamiento lleva a cabo un ordenamiento de los seres, una repartición en clases, un agrupamiento nominal por el cual se designan sus semejanzas y sus diferencias. En ese lugar, base de los tiempos, el lenguaje se entrelaza con el espacio.

El texto de Borges nos hace reír, puesto que cuestiona todo nuestro orden. Nos hace presentir un desorden peor que el de lo incongruente y un acercamiento que no se corresponde. Este desorden que hace tambalear los cimientos de nuestro razonar abre una brecha insalvable e infinita de un gran número de posibles órdenes, sin ley ni geometría, donde lo heterogéneo tiene cabida. En ella, las cosas puestas, dispuestas en diferentes sitios, presentan la imposibilidad de encontrarles un lugar de acogimiento, un emplazamiento común, puesto que es imposible definir un más allá de unas y de otras, un lugar común.

Esta quimera, fantasía, ilusión, sueño, invención, fábula, idealización, imaginación, ficción, alucinación, ideal, anhelo, nos consuela, puesto que, si no presenta un lugar real, este se desarrolla en un espacio maravilloso y liso, desplegando ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, etc. Es la época de las heterotopías. En ella nos vemos alejados del conjunto jerárquicamente organizado que caracterizaba el territorio medieval, que presentaba un espacio vacío, dentro del cual localizamos individuos y cosas.

Por el contrario, nos vemos inmersos en la época del espacio, «la época del cerca y el lejos, del lado a lado, de lo disperso»<sup>119</sup>; es decir, el de la heterotopía, que es el del mundo contemporáneo por excelencia. Este presenta un espacio heterogéneo dentro de una red de relaciones que delinear lugares que son irreducibles unos a otros y absolutamente imposibles de superponer. Por tanto, las heterotopías nos ponen nerviosos porque destruyen el lenguaje, impiden nombrar esto y aquello, rompen los nombres comunes o los enmarañan, arruinan la sintaxis, no solo la que construye las frases, sino la que hace que se mantenga juntas, permitiendo que cuentos, leyendas, quimeras, alegorías, narraciones o relatos, se catapulten a la dimensión donde las palabras en sí mismas desafían desde su raíz toda posibilidad de gramática.

<sup>119</sup> Foucault, M. *Ibid.*, 3.

Algunos enfermos, los afásicos, no consiguen clasificar un puñado de madejas de lana multicolores sobre la superficie de una mesa. Este espacio no les sirve como zona neutral en la cual clasificar estas madejas en un orden continuo de sus identidades, diferencias y campos semánticos de su denominación. En lugar de crear un espacio común en el que las cosas se nombran y distribuyen, forman una gran cantidad de pequeños grupos fragmentados y subdivididos a su vez en pequeños conjuntos. En un extremo colocan las lanas más claras, en otro las rojas; por otra parte, las que tienen una consistencia más lanosa, en otra las más largas o aquellas que tiran al violeta o las que están en bola. Y después de realizar esta clasificación la deshacen, porque a pesar de la estrecha identidad que los sostiene es aún demasiado extensa para no ser inestable. El enfermo infinitamente junta y separa, amontona las semejanzas, rechaza las más evidentes, dispersa las identidades, superpone criterios diferentes, se altera y empieza nuevamente llegando al borde de la desesperación.

La irritación en las clasificaciones de Borges se ve reflejada en el malestar de aquellos enfermos cuyo lenguaje se encuentra destruido, ellos que han perdido lo común del lugar y del nombre. Sin embargo, Borges nos lleva a otra dirección. En ella se produce una distorsión de la clasificación que nos impide pensarla, un lugar sin espacio aparente con un gran número de utopías. Todo ello nos conduce a un pensamiento sin espacio, donde las palabras y categorías no presentan lugar, donde todo se encuentra sobrecargado de figuras complejas, caminos entrelazados, pasadizos secretos, ideas embrolladas, comunicaciones imprevistas.

Cuando formulamos una clasificación reflexionada, cuando decimos que un gato y un perro se parecen menos que dos galgos, tanto si están sueltos, amaestrados, embalsamados o pertenecen al emperador, ¿cuál es la base a partir de la cual podemos establecerlo con certeza? ¿A partir de qué base hemos creado un espacio de identidades, de semejanzas, de analogías; hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas? ¿Realmente esa coherencia de clasificación viene determinada por un encañamiento previo y necesario, o impuesto por contenidos inmediatamente sensibles? El hecho de relacionar, de aislar, de analizar, de ajustar contenidos, obedece a una experiencia modulada a través de los años, que da lugar a un sistema clasificatorio en el cual se pueden ordenar, clasificar las cosas según sus cualidades y formas.

Así pues, lo que determina que una mirada pueda establecer figuras semejantes, distinguir otras por razón de tal o cual diferencia no es otra cosa, sino la ingenua experiencia resultado de una operación precisa y un criterio previo. Hemos creado un sistema de elementos con el cual apreciar semejanzas y diferencias, tipos de variación que podrán afectar a diferentes segmentos; es decir, el umbral por encima del cual habrá diferencias y por debajo habrá similitud.





Ackerman, Fiona. *Heterotopia*. 2012. Óleo sobre lienzo.



Pérez, Celis. *El disco de Odin (serie J.L.Borges)*. 1994. Técnica mixta sobre lienzo.

Gracias a este sistema podemos establecer un orden. Este se da en todas las cosas, una ley interior por el cual poder comparar unas cosas con otras gracias a una mirada y un lenguaje; y todo aquello que no se manifiesta pero que de alguna manera se encuentra allí espera el momento de desvelar su existencia gracias a la observación y pronunciamiento de ese lenguaje.

Los códigos fundamentales de una cultura, los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas, forman parte de la experiencia fundada a lo largo de los tiempos y de cada ser humano.

Por otro lado, las teorías científicas, interpretaciones filosóficas, intentan explicar por qué existe un orden establecido, cuál es el principio de por qué razón se establece este orden y no aquel otro. Y al margen de estos dos grupos; por un lado, los códigos fundamentales de la cultura y, por otro, todas aquellas teorías que intentan explicar el porqué de ese orden, emerge un lugar, oscuro, confuso, difícil de analizar que deja atrás todos aquellos perjuicios impuestos y nos hace reflexionar que existen otros órdenes diferentes a los establecidos y que son igualmente válidos. De tal modo que bajo la espontaneidad puede existir un orden. Es como si la cultura encadenada a las reglas lingüísticas aplicase unas segundas cadenas que neutralizasen a las primeras, que dan como resultado un lugar neutro donde se critican y se invalidan los códigos del lenguaje, percepción y práctica.

Esta región puede ser considerada el lugar donde se fundamenta un modo de ser del orden, lugar neutro donde se producen diferentes variantes o sistemas separados de coherencia, semejanzas y diferencias, anterior a las palabras, a las percepciones y a los gestos. Esta primera experiencia del orden en su ser sólido, y primero desempeña un papel crítico, menos dudoso y más verdadero que las teorías que intentan darle una forma explícita, una aplicación completa o un fundamento filosófico. Así, a diferencia de todo orden cultural, de todos los usos dados y reflexiones formuladas, existe una experiencia desligada al orden y sin modos de ser.

Lo que se intenta exponer son los acontecimientos que han tenido lugar a partir del siglo XVI y que han provocado un cambio en la experiencia de nuestra cultura. El lenguaje tal y como era hablado, los seres naturales tal como eran percibidos y reunidos, los cambios tal como eran practicados, han producido en nuestra experiencia diaria un orden, afectando con ello a la regularidad de los seres vivos, su encadenamiento y el valor representativo en las palabras. Por tanto, ¿qué modalidades del orden han sido reconocidas, puestas, unidas con el espacio y el tiempo para formar los cimientos donde sustentarse todo lo establecido? El elemento de la positividad ha formulado las ideas, las experiencias en las cuales los conocimientos se apoyan, fuera del valor racional y de formas objetivas, manifestando una positividad que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad; es decir, las configuraciones que han dado lugar a diversas formas

en la experiencia del conocimiento.

Esta experiencia de conocimiento se divide en dos grandes grupos: por un lado, está la que se inaugura en la época clásica (hacia mediados del siglo XVII) y aquella que, a principios del siglo XIX, señala el principio de nuestra modernidad. El orden a partir del cual pensamos no es igual que el modo de ser de los clásicos. Este cambio no sucede de una manera continua, ininterrumpida, desde el Renacimiento hasta nuestros días, sino que se manifiesta de una manera total al pasar del siglo XVIII al XIX. No se trata de que la razón haya avanzado, realizando progresos, sino que el modo de ser de las cosas y el orden se han alterado considerablemente.

Es posible que el nuevo modo de ser de las cosas y el orden sean consecuencia de la formación de los conocimientos, dando lugar a que las ideas se transformen y actúen unas sobre otras, pero ¿cómo? Hasta ahora los historiadores no lo han dicho, pero un análisis arqueológico<sup>120</sup> al espacio general del saber, a sus configuraciones y al modo de ser de ser de las cosas que allí aparecen, ha podido mostrar que a lo largo de la época clásica ha existido una gran coherencia entre la teoría de la representación y las del lenguaje, de los órdenes naturales, de la riqueza y del valor.

Esta configuración cambia por completo a partir del siglo XIX, cuando desaparece la teoría de la representación como fundamento general de todos los órdenes posibles y se desvanece el lenguaje como algo espontáneo y primero de todas las cosas, como enlace indispensable entre la representación y los seres. La historicidad envuelve a las cosas, aislándolas y definiéndolas en su coherencia propia, imponiendo formas del orden implícitas en la continuidad del tiempo.

El análisis de los cambios y de la moneda cede su lugar al estudio de la producción, el del organismo se adelanta a la investigación taxonómica. Sin embargo, sobre todo, lo que produce un cambio más significativo es que el lenguaje pierde su lugar de privilegio y se convierte en figura histórica del pasado. A medida que los hechos se suceden, estos presentan un principio de inteligibilidad, abandonando el espacio de la representación. De esta manera, el hombre entra por vez primera en el campo del saber occidental.

El hombre tal y como se presenta hoy en día no es el resultado de la más vieja búsqueda desde Sócrates; es un desgarrón en el orden de las cosas, una figura producto del saber reciente. De este producto nacen las primeras ilusiones de los nuevos humanismos, todas las facilidades de una antropología, entendida como reflexión general, medio positiva, medio filosófica, sobre el hombre. Se llega a la conclusión de que el ser humano tiene que ser entendido como una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un doblez en nuestro saber que desaparecerá cuando encuentre otra forma nueva.

<sup>120</sup> Foucault, M. *ibid.*, 213-214.



Este doblez entendida como una ruptura en la época clásica se inicia a finales del Renacimiento para encontrar a principio del siglo XIX la entrada en una modernidad en la que todavía no hemos salido. Nos preguntamos, por tanto, ¿de qué manera una cultura encuentra la diferencia que la limita con respecto a otra? No hay más que observar la manera en que se experimenta la proximidad de las cosas. Es, pues, la historia de la semejanza, de lo mismo, aquello que es para una cultura semejante es para otra, disperso y aparente. Por tanto, las claves para averiguar aquello que nos es diferente respecto a una cultura es la historia de lo otro, aquello con lo que no nos identificamos. Entendemos que las relaciones de similitud o de equivalencia entre las cosas que fundamentan y justifican las palabras, las clasificaciones, los cambios en una cultura como la clásica, no son afines a nuestra manera de entender el mundo.

De esta experiencia límite de lo otro se constituye el umbral que nos separa del pensamiento clásico y configura el concepto de modernidad. En este umbral aparece por vez primera la figura que constituye nuestro saber y que ha abierto un espacio propio a las ciencias humanas, sacando a luz el profundo desnivel de la cultura occidental: el hombre.

### *Clasificar*

De alguna manera se intenta abordar de manera general los acontecimientos que han dado lugar al saber actual, a través de las ideas mentales acontecidas desde finales del Renacimiento que han contribuido notablemente a abrir nuevos espacios en el desarrollo de las ciencias. Este progreso es imprescindible para conocer la evolución de las configuraciones mentales que han hecho posible la formación del arte actual. Todas estas ideas influyeron en la búsqueda de conceptos abstractos, permitiendo atisbar nuevos horizontes más allá de toda finitud.

Toda idea de expansión se relaciona con la búsqueda de todo origen como aspecto a destacar en la concepción de las ideas que contribuyeron y están contribuyendo a la formación de toda modernidad. Planteamientos como expansión y retroceso conforman las dos caras de una moneda que ayudan al desarrollo y entendimiento del modo de ser de nuestra historia.<sup>121</sup>

A fin de determinar de una manera general y objetiva el desarrollo y comprensión de la idea desarrollada, se ha intentado abarcar este planteamiento desde diferentes perspectivas: el signo, la representación, el habla, la clasificación subdividida en: el cambio producido en la economía gracias al «trabajo»; la historia natural da paso a la biología,

<sup>121</sup> Foucault, M. *Ibid*, 216.

gracias a «la vida»; y, por último, «la flexión» de las palabras hacen que se produzca un mecanismo interior en las diferentes lenguas, que da lugar a que la historia empiece a ser narrada dentro de sí misma. Por último, y no menos importante, el retorno como origen y principio generador de todo, la ciencia en constante búsqueda de la fuente primera de todo principio.<sup>122 123</sup>

A continuación, se desarrollan las diferentes perspectivas a fin de profundizar más en la explicación de dichos conceptos:

1. El signo. La hermenéutica es el conjunto de conocimientos y técnicas que permite que los signos hablen y nos descubran los sentidos; la semiología es el conjunto de conocimientos y técnicas que permite saber dónde se están los signos, definir lo que los hace ser signos, conocer las uniones y leyes de su encadenamiento. El siglo XVI se apoya en estos dos conceptos para dar sentido a todo lo que rodea al ser humano, sacar a luz aquello que se asemeja y descubrir las cosas semejantes. El papel del lenguaje en este periodo, es decir, la síntesis que liga la naturaleza de las cosas. Esta naturaleza no se presenta oculta ni misteriosa; se presenta al conocimiento, intenta desvelar el espacio sombrío y aclararlo.

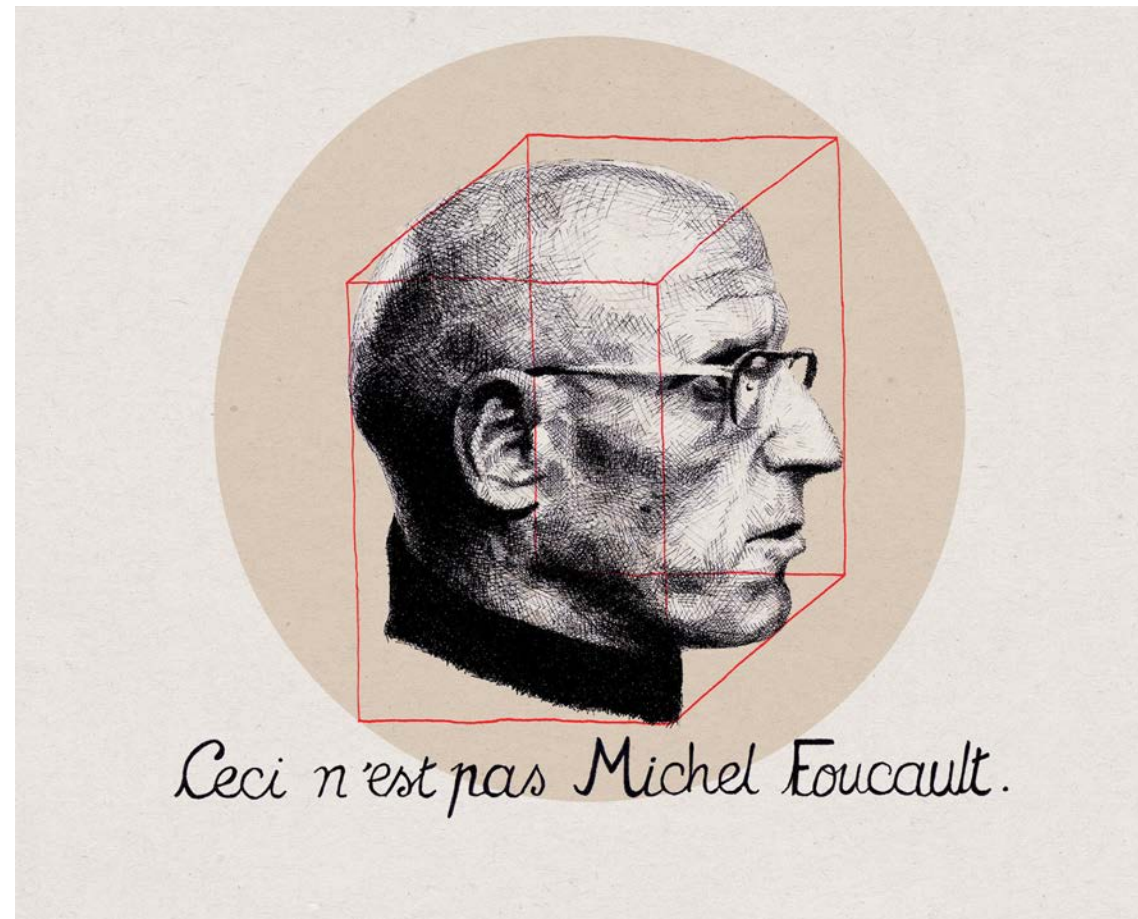
2. Representar. La escritura de las cosas ya no se asemeja. El papel que desempeña la cultura occidental en el siglo XVII ya no es revelar el ordenamiento del mundo, deja de estar unido a la ligadura de la semejanza y afinidad. El siglo XVII recrea un nuevo orden de acuerdo con el pensamiento, yendo de lo simple a lo complejo. Este nuevo caldo de cultivo fomenta la desaparición de las viejas creencias supersticiosas y mágicas, apostando por el racionalismo, cuyo resultado es la entrada al nuevo orden científico.

En la época clásica, la semejanza se basaba en un sistema de signos; era su representación la que abría el campo de los conocimientos concretos. El siglo XVII rechaza la semejanza, iniciando el camino a la imaginación, las repeticiones inciertas y las analogías confusas. En vez de abrirse camino a una ciencia de la interpretación, esta toma un nuevo rumbo que rompe con las directrices de lo mismo, basándose en las formas de identidad, diferencias y orden; y que da como resultado una ciencia del orden que implica la duplicidad del conocimiento.

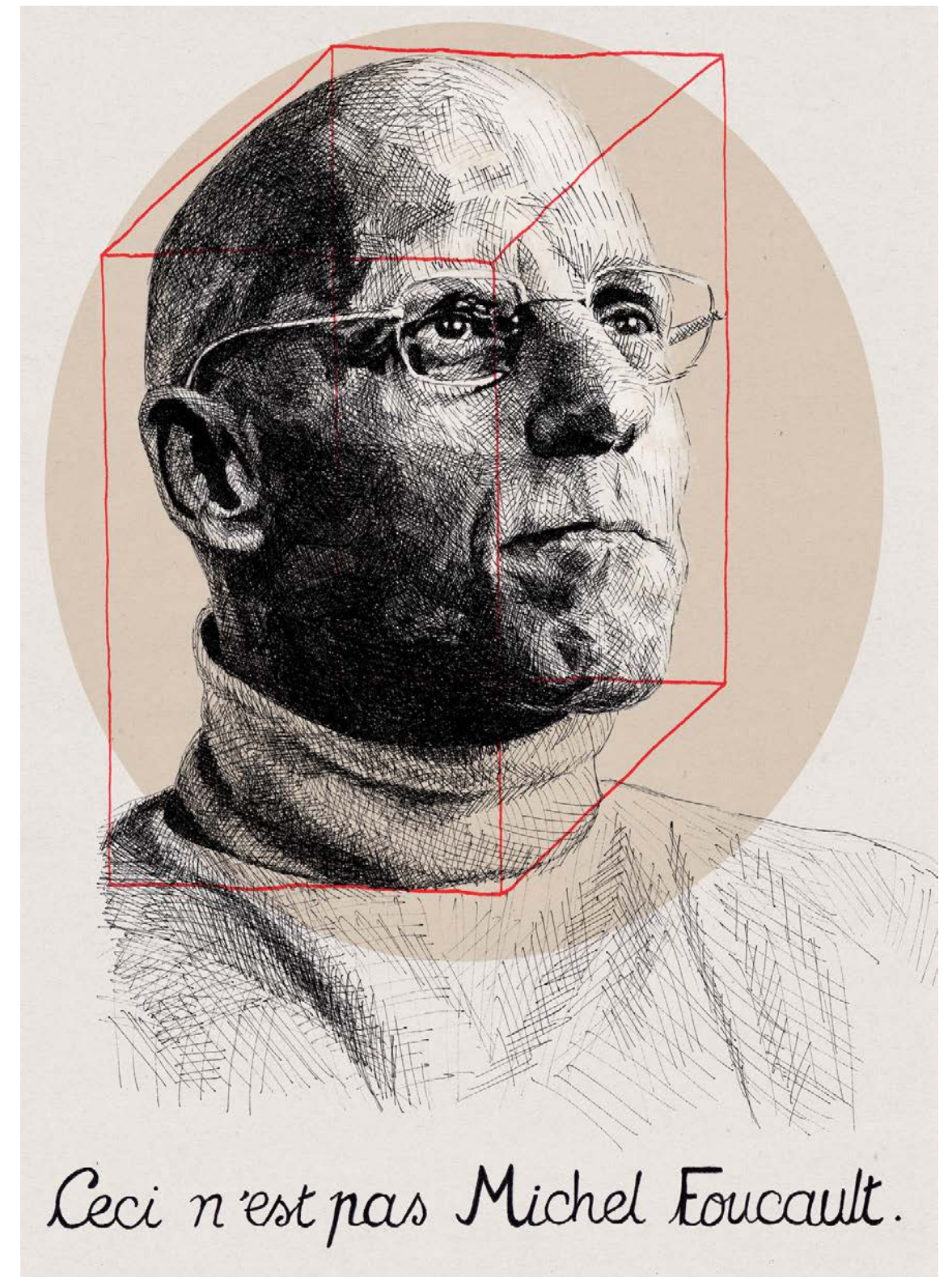
3. Hablar. El Renacimiento contempla un lenguaje en el mundo. Este viene determinado por grafismos que se encuentran en el espesor de las cosas, recorriéndolas debajo de ellas, depositados a través de los siglos en los diferentes manuscritos y hojas de libros.

<sup>122</sup> «En el momento mismo en que le fue posible el denunciar como quimeras las génesis descritas en el siglo XVIII, el pensamiento moderno instauró una problemática del origen muy compleja y muy enmarañada; esta problemática ha servido de fundamento a nuestra experiencia del tiempo y, desde el siglo XIX, han nacido a partir de ella todas las tentativas de reaprehender aquello que en el orden humano podía ser el comienzo y el recomienzo, el alejamiento y la presencia del inicio, el retorno y el fin». Foucault, M. *Ibid*, 323.  
<sup>123</sup> Foucault, M. *Ibid*, 216.





Baldoureaux, Joris. *Ceci n'est pas Michel Foucault*. 2017. Ilustraciones. Poppers Mag.



Baldoureaux, Joris. *Ceci n'est pas Michel Foucault*. 2017. Ilustraciones. Poppers Mag.



Estos signos remitían a un segundo lenguaje dormido en su interior, un lenguaje concebido para el comentario, la explicación de un texto y el conocimiento profundo y extenso de aquello que representaba. Por tanto, la conclusión que podemos sacar es que la existencia de dicho lenguaje era funcional, no desempeñaba otro papel más que el de la representación, se limitaba a él y acabó por agotarse en él. El fin fundamental del discurso clásico es asignar nombre a las cosas y nombrar su ser en este nombre.

El saber es dividido en dos categorías, y crea una división entre los que son partidarios de lo que ya se sabía de los demás (la herencia aristotélica, el cartesianismo, Newton); y una categoría emergente, de lo que no se sabía aún (la evolución, la singularidad de la vida, la noción de organismo). Esta última categoría es el germen del desacuerdo con el saber heredado. La más importante de todas las categorías del nuevo saber es «la vida».<sup>124</sup> Gracias al descubrimiento de la vida, la biología existe. Esta nueva ciencia abarca tan solo un periodo de 150 años, produciendo una línea divisoria en la historia.

Antes de ese periodo, la biología como ciencia no existía, tan solo se hallaban seres vivientes en un saber constituido por la historia natural. Este cambio tan importante en nuestra historia es posible gracias al descubrimiento de la existencia misma de la vida, y nosotros somos herederos de esta nueva idea.

En la época clásica, la preocupación principal era recoger y transcribir por vez primera las experiencias de todas las cosas observadas en la naturaleza por medio de palabras lisas, neutras y fieles. Esa observación es válida hasta mediados del siglo XVII.

En esa época la función del historiador es la de establecer una recopilación de documentos y signos de todo aquello que a través del mundo podían formar una marca. Su existencia se basaba en la repetición y no en la mirada, como podremos observar más adelante. Por tanto, llegamos a la conclusión de que la historia natural ya no tiene que establecer un sistema de nombres a partir de una serie de representaciones, el siglo XVII elaborará un segundo lenguaje a partir del ya existente. Un segundo lenguaje no centrado en describir todo aquello que se ve, sino apoyado en un lenguaje anterior desarrollado en la descripción de las cosas. Un lenguaje no centrado en lo que se ve, sino fundamentado en una estructura que desarrolla desde su interior, un discurso. A partir de un primer lenguaje se establecen las bases de un segundo lenguaje universal.

En el Renacimiento era todo un acontecimiento, el despliegue de toda extrañeza animal; continuamente podía ser mostrada en fiestas, en las justas, en los combates ficticios o reales, en las reconstituciones de bestiario. La historia natural a partir del siglo XVII sustituye todo discurso de desfile de espécimen «por la exposición en cuadro de las cosas».<sup>125</sup>

<sup>124</sup> Foucault, M. *Ibid*, 128.

<sup>125</sup> Foucault, M. *Ibid*, 132.

Lo que pretendemos explicar es que el deseo de saber ha sido suplantado por una nueva manera de unir las cosas a través de un nuevo discurso y mirada que difiere al instaurado en la época clásica. Esta nueva mirada tiene cierta relevancia porque gracias a ella las clasificaciones de las palabras, las cosas, las lenguas, de las raíces, de los documentos de los archivos, es decir, de todo lo constitutivo en la historia, adquiere una nueva dimensión clasificatoria.

En el siglo XIX se encontrará la posibilidad de hablar de las palabras, pero no en estilo de comentario, sino en modo positivo, objetivo. El establecimiento de lo escrito, de archivos, su clasificación, la reorganización de las bibliotecas, el establecimiento de catálogos, de registros de inventarios, representan el peso de la historia que es tomado por los historiadores del siglo XIX como punto de partida para escribir una historia liberada de toda racionalidad clásica, de su ordenamiento y de su teodicea.

El saber clásico de los individuos es adquirido en un espacio continuo, ordenado y universal de todas las diferencias posibles. Me refiero con ello a que en el siglo XVI los seres vivos, como animales y plantas, estaban designados por una marca positiva, unas veces visible y otras ocultas, de las que eran portadores. Todo ser llevaba consigo una marca y su especie se medía por la extensión de un blasón común. Lo que se quiere decir es que toda especie se designaba por sí misma, subrayando su individualidad e independencia frente a todas las demás. Pero a partir del siglo XVII ya no hay más signos que aquellos que se encuentran en un sistema de semejanzas y diferencias ya creado anteriormente. Es decir, toda designación debe llevarse a cabo de acuerdo no a un método en el que se enuncia la individualidad de cada espécimen, sino a un análisis en el que se tiene en cuenta la relación con las otras designaciones posibles, enmarcando las diferencias con los demás individuos. Saber lo que distingue a un individuo frente a los demás es poder clasificar el conjunto de los otros. Un animal o una planta no es lo que indica o la marca que porta; es la diferencia de los otros individuos con respecto a él mismo.

A partir del siglo XVI, el método y sistema es una manera de definir identidades a partir de un conjunto de diferencias. Un animal o una planta ya no es lo que indica, sino el conjunto de diferencias que no es respecto a los otros individuos. No se da importancia al conjunto de características de él mismo, sino al conjunto de diferencias que lo distingue frente a los demás, es decir, en la medida en que es distinto a los otros.

En el campo del evolucionismo<sup>126</sup> nos encontramos ante dos maneras diferentes de percibir la naturaleza. La primera consiste en concebir la evolución de los diferentes seres en una continuidad constante, ininterrumpida, sometidos al tiempo. Este sistema temporal no ha hecho aparecer innumerables especies para luego ser dispuestos en un

<sup>126</sup> Foucault, M. *Ibid*, 151-153.

cuadro clasificador, sino lo que los puntos de la clasificación están afectados por un índice temporal que expresa un evolucionismo ininterrumpido en el que los seres aparecen unos a partir de otros, en una continuidad constante hacia la perfección absoluta de Dios, una distancia que todavía es infinita, que no es alcanzada actualmente en un perfeccionamiento constante entre Dios y la menos defectuosa de las criaturas y que no deja de avanzar a un perfeccionamiento aun mayor e ininterrumpido.

La segunda forma del evolucionismo consiste en hacer que el tiempo desempeñe una función opuesta. Se rompe con la continuidad de la línea finita o infinita que corre hacia el perfeccionamiento de las diferentes especies en un cuadro clasificador. De ahora en adelante se indaga en hacer aparecer una especie tras otra y todas ellas formarán la red continua de las diferentes especies; es decir, hace tomar las variables de lo vivo todas las variables posibles.

En el campo de la «taxinomia»,<sup>127</sup> las semejanzas o identidades de las diferentes especies son los signos persistentes y actuales que han perdurado los avatares de la naturaleza y que dejan el campo abierto a nuevas posibilidades. La vida, por tanto, adquiere un papel significativo, puesto que se ve a esta como motor de los diferentes cambios en las especies. Las condiciones de vida en un organismo provocan la aparición de nuevas especies y los elementos exteriores solo intervienen de manera ocasional para hacer aparecer un carácter, entendiendo este como un acontecimiento ocasional que interviene en el globo a momento presente definiendo todas las variables posibles de lo vivo.

En esta nueva forma de pensamiento<sup>128</sup>, el tiempo es entendido como la línea a través de la cual se suceden todas las variables posibles, y como consecuencia se ve la necesidad de indagar en un principio modificador en el interior del ser vivo que permita a través de un cambio ocasional en la naturaleza tomar un carácter nuevo. Así pues, nos encontramos en un nuevo apartado en que lo vivo adquiere el papel espontáneo a la hora de cambiar de forma total o parcial, a través de numerosas generaciones hasta terminar poco a poco en hacerse irreconocible. No obstante, también cabe destacar la búsqueda de aquella especie oscura predecesora y originaria de todas las demás, una especie poseedora de los caracteres de aquellas que le han precedido. Así, los diferentes seres vivos no son más que el resultado de las diferentes variaciones que se han sucedido a lo largo de la historia, es decir, de los diferentes caracteres; y la estabilidad de todos ellos no es más que el resultado dividido de pequeñas diferencias incalculables, olvidadas y abortadas.

La naturaleza a través de los elementos simples compone toda una serie de elementos complejos; un pequeño número de principios simples sirven de base a todos los cuerpos; los organismos simples se dividen y subdividen hasta el infinito para formar

<sup>127</sup> Foucault, M. *Ibid*, 153.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

nuevos arreglos, y así sucesivamente hasta llegar a algo más complejo que conocemos en la actualidad. El grado de continuidad de la naturaleza se aloja entre un prototipo arcaico, primero, más antiguo que cualquier historia, y otro que es resultado presente de todas esas modificaciones del modelo más viejo hasta nuestros días. Entre estos dos extremos existen todos los grados de combinación y complejidad posibles, cuyo resultado serían organismos que han permanecido bajo especies constantes y otras que han sido absorbidas por la propia naturaleza. Sin embargo, todas ellas pertenecen a la naturaleza misma.

Por consiguiente, llegamos a la conclusión de que la sucesión y la historia es, con respecto a la naturaleza, un medio en el que las diferentes variaciones infinitas son susceptibles a todos los cambios producidos.

Así pues, no es el tiempo ni la duración los que aseguran a través de la línea en la cual se producen los diferentes cambios la continuidad y especificación de los seres vivos, sino la propia historia es la base cimentada donde se producen todas las variaciones posibles, desempeñando un papel negativo, puesto que hace subsistir o descuida y deja desaparecer a todo ser vivo.

Las variantes negativas son la propia naturaleza que esta hace aparecer de manera continuada a lo largo de la historia. Podría decirse que, si el tiempo que es limitado ha recorrido el campo continuo de la naturaleza, hay que admitir que ha dado como resultado variaciones negativas que han sido tachadas o borradas. Así, una catástrofe natural ha sido posible para que se pase del cuadro taxonómico al continuo. Podría decirse que las catástrofes naturales también son entendidas como aberraciones aparentes de las formas. Todas estas variantes negativas aseguran en nuestro saber teórico una continuidad que las inundaciones, terremotos y volcanes mezclan en el espacio para nuestra experiencia cotidiana. El signo de la continuidad pertenece a todo aquello que es semejante y, por tanto, todas las formas vivas que sufren a lo largo de la historia una metamorfosis, debido a las variantes negativas, y no dejarán tras ellas más que referencias de las similitudes como señal del trayecto recorrido.

Podría decirse que las variantes negativas enunciadas anteriormente representan el papel continuado en la naturaleza, interviniendo en la mutación de las diferentes especies, con lo que se obtiene la diferencia. Entendemos que en toda naturaleza nos encontramos dos variantes: por un lado, aquello que representa continuidad, como pueden ser las diferentes catástrofes que se suceden en la naturaleza y que moldean continuamente a los seres que en ella se encuentran; y, por otro lado, aquello que representa variación, es decir, la mutación en la que se encuentran inmersos los diferentes organismos como consecuencia del entorno continuado al cual se encuentran sometidos.

Otro aspecto que destacar en esta segunda variante es la carencia de ley y estructura definida, que no se ciñe a un patrón establecido. Las formas vivas sufrirán innumera-



bles metamorfosis que no obedecerán a ningún esquema natural. El libre albedrío en todo cambio producido u ordenamiento natural es lo que marcará el rumbo de las diferentes especies. Entre estas dos variantes, es decir, lo continuado, representado por el monstruo de la naturaleza (catástrofes naturales, entorno), y lo taxonómico, representado por el esquema de cambios (variantes a lo largo de cambios producidos), el fósil representa lo que permite subsistir las semejanzas a través de las diferentes variaciones recorridas por la naturaleza, el legado genético a través de innumerables cambios sufridos a lo largo del tiempo, funcionando como forma lejana y aproximativa de identidad, las cuales señalan un semicarácter siempre cambiante a lo largo del tiempo. Variantes negativas y ancestro forman entre lo variante y continuo una región intermedia representada por el fósil, que interviene en el paso de una región a otra. Este lugar es representado como el lugar intermedio y medido en las exigencias del conjunto. Este lugar sombrío, no definido, entre el continuo y clasificatorio permanece indiferente hasta el momento en que las exigencias definen de manera azarosa y libre la declinación de este. Un movimiento siempre constante y oscilatorio en los bordes del cuadro, en sus márgenes, donde las diferencias representadas por el monstruo y la incertidumbre de las semejanzas representadas por el fósil intentan conseguir los primeros intentos de identidad.

Podría decirse que «*las investigaciones, debates, la estabilidad de las especies, la transmisión de los caracteres a través de las generaciones o los debates sobre la existencia de los géneros, la estabilidad de las especies, la transmisión de los caracteres a través de las generaciones*»<sup>129</sup> que marcaron el siglo XVIII fundamentan que la historia natural guarde relación con el lenguaje, debido a que representa a los diferentes seres en un sistema de nombres, estableciendo así una disposición del saber junto al lenguaje. De la misma manera, aquello que llamamos vida en la naturaleza guarda relación con los diferentes discursos en el lenguaje, encontrándose todos ellos sustentados en el campo del saber dentro de la experiencia, lo que define el modo de ser de los diferentes objetos, clasificando a través de nociones teóricas la observación del mundo, y define las condiciones en las que todo discurso puede ser reconocido como verdadero sobre las cosas. En conclusión, podemos decir que lo que marca el siglo XVIII es una organización dentro del saber en la que cualquier individuo, sea el que fuere, puede colocarse.

La historia natural de la época clásica a diferencia de la del siglo XVIII no se basa en una clasificación, reflexión, de diferentes elementos en un espacio en concreto, sino que constituye el cuadro a través del cual la curiosidad despertada y empírica ordena el descubrimiento de diferentes objetos en un conjunto de representaciones con la posibilidad de un orden constante.

<sup>129</sup> Foucault, M. *Ibid.*, 158.

La historia natural contemporánea, al igual que el lenguaje analiza las representaciones existentes, designa nombres a las diferentes representaciones. Podría decirse que toda clasificación en la historia natural y hablar en el lenguaje tienen su nacimiento en un espacio donde el tiempo, la memoria y la reflexión expanden desde su interior toda posibilidad. Esta expansión llevada a cabo desde el interior intenta evitar el lenguaje exterior, contaminado de experiencias y prejuicios sociales e intentando desprenderse de todos los aspectos superfluos para expandirse desde su interior hacia un lenguaje universal. Todos estos lenguajes contaminados limitan toda representación sin dejarla expandirse desde su interior. Es fundamental alejarse de todo lenguaje exterior contaminado, mal hecho, donde las proposiciones articulaciones, designaciones y derivaciones no dejan expandir el lenguaje, resultado de inconvenientes que contaminan el lenguaje universal. La historia natural será una lengua con posibilidad de expansión cuando el juego quede cerrado, es decir, cuando se produzca exactitud descriptiva en cada proposición con lo real. Dicho de otra manera, cuando la proposición designe lo que articula y la designación de cada ser ocupe en todo momento en el conjunto general.

En lo que respecta al lenguaje, la función del verbo es la de describir de una manera general la proposición y en el interior de este conjunto se encuentran los nombres cuya función es la de crear el sistema de articulación. Por tanto, nos encontramos con el verbo cuya función es universal y, por otro lado, los nombres cuya función es la de designar aquello que nombran de una manera específica. Ahora bien, si comparamos el lenguaje con la historia natural, veremos que la universalidad del verbo y la designación de aquello que se nombra se agrupa en la unidad de estructura, articula las diferentes variables que pueden ser atribuidas en un ser en un sistema formado por lo universal y específico.

Así pues, para que se pase de una estructura visible a una clasificatoria es necesario que haya continuidad. En el lenguaje espontáneo para que la figura fuese de la función del verbo Ser a la derivación y posteriormente al espacio retórico, era necesario la aparición del juego de la imaginación, es decir, de las semejanzas inmediatas. Sin embargo, para que se pase del juego de la imaginación a un sistema clasificatorio reflexivo, y no solo esto, sino también para que exista un lenguaje universal y bien hecho, es necesario que haya continuidad. La continuidad es imprescindible para que el lenguaje pase de las similitudes de las impresiones a un carácter clasificatorio impuesto por la menor diferencia de las cosas.

La imaginación no era más que la similitud ciega de las cosas sin basarse en la reflexión profunda donde las semejanzas y diferencias se mezclaban de una manera confusa. Este juego de la imaginación sirve de caldo de cultivo para que la continuidad rota de las semejanzas de paso a una continuidad vacía, forjando la base de todo lenguaje universal. Un lenguaje universal donde es posible el gran cuadro clasificatorio de las di-

ferentes especies, los géneros y las clases, donde la historia natural critique, clasifique y restablezca con nuevas premisas todo lo anterior gracias a lo continuo.

Hasta el siglo XVIII, la denominación constituye una historia natural carente de diferentes nombres clasificatorios, en la que los seres vivos forman una o varias clases en las diferentes series de cosas que componen el mundo, y como resultado, la inexistencia de la vida y que la historia natural no pueda ser constituida como biología.

Hasta el siglo XVIII, se tiene la costumbre de distribuir las cosas de la naturaleza en tres clases: los minerales, a los que se reconoce crecimiento, pero no movimiento ni sensibilidad; a los vegetales, que pueden crecer y son susceptible de sensación; y, por último, los animales, que se desplazan espontáneamente. En lo que se refiere a la vida, esta se puede desplazar de un umbral a otro según el criterio que se adopte en las tres clases enunciadas anteriormente (minerales, vegetales, animales). Diferentes criterios de clasificación los podemos encontrar en Maupertuis.<sup>130</sup> Este define la vida por la movilidad y las relaciones de afinidad que atraen los elementos unos con otros y los mantiene unidos. Según este criterio clasificatorio, la vida es instaurada en los elementos más simples de la materia.



Cantú, César. «Linneo». Ilustración en *Historia Universal*, traducción por Nemesio Fernández Cuesta. Madrid. 1930. Biblioteca de la Facultad de Derecho y Ciencias del Trabajo de la Universidad de Sevilla.

Otro sistema de clasificación lo encontramos en Linneo, que fija como criterio el nacimiento (por semen o brote), la nutrición (por intususcepción), el envejecimiento, el movimiento externo, la propulsión interna de líquidos, las enfermedades, la muerte, la presencia de vasos, glándula, epidermis y utrículos. La vida no es considerada un nuevo concepto del saber, esta es una categoría de clasificación, igual que todas las demás, y según el criterio que uno se fije, está sometida a ciertas impresiones en cuanto se intentan fijar sus límites. El naturalista se ciñe a un sistema visible estructurado y con una denominación característica, nada que ver con el concepto de vida que se alcanzará más adelante.

130 «No se podría explicar así ¿cómo de dos únicos individuos pudo surgir la multiplicación de las especies más diferentes? Ellas deberían su primer origen a algunas producciones fortuitas, en las cuales las partes elementales no habrían retenido el orden que mantenían en los animales padres y madres; cada grado de error habría hecho una nueva especie: y a fuerza de sucesivos desvíos se constituiría la diversidad infinita de los animales que hoy vemos; y que tal vez crecerá más con el tiempo, pero a la cual la secuencia de los siglos no traiga sino adiciones imperceptibles», Papavero, N. y Llorente-Bousquets, J. *Historia de la biología comparada, desde el génesis hasta el siglo de las luces*, México: UNAM, 2001, 128.

En la época clásica la historia natural deshace el lenguaje cotidiano con el fin de rehacerlo e intentar descubrir todo aquello que lo ha hecho posible a través de juego de las semejanzas de la imaginación, critica el lenguaje con el fin de descubrir todo aquello que lo ha constituido, tomando el camino del retorno con el fin de llegar a su origen. Entre el lenguaje y la teoría de la naturaleza existirá una relación crítica en la que definirá las condiciones por las que todo lenguaje se constituye y los límites por los que tiene dominio de validez, todo ello constituido en un saber instaurado, apoyado en el juego de las semejanzas de la imaginación.

Es a partir de finales del siglo XVIII cuando el lenguaje empieza adquirir autonomía, cuestionándose conceptos hasta entonces consagrados, y dejando atrás las relaciones entre la percepción de la similitud y la validez del concepto. Esta nueva concepción surgida a finales del siglo XVIII deja atrás la época de Locke, Linneo, Buffon y Hume, donde toda causa se cuestionaba en torno al juego las semejanzas.

A partir de esta época, Kant da un paso más allá cuando toda causalidad se aleja del juego de las semejanzas. Al aislar toda causa cambia las reglas del juego, esta adquiere autonomía propia, ya no se encuentra influenciada por las relaciones de identidad y distinción sobre el terreno continuo de las semejanzas. Se produce un cambio significativo en todo pensamiento. Ya no se remite a las relaciones de la naturaleza y de la naturaleza humana, sino que se plantea la cuestión de todo conocimiento: del concepto al juicio; de la existencia del género obtenido anteriormente de las representaciones, a la posibilidad de unión de todas ellas; de nombrar a poder atribuir; de la articulación nominal a la proposición misma y al verbo Ser que la establece.

La vida también se encuentra involucrada en todo este cambio. Ya no se la representa como concepto de clasificación, sino que adquiere autonomía propia. Se convierte en objeto de conocimiento propio, diferenciándose de lo demás, alejándose de toda crítica y sistema clasificatorio. Se resiste a la jurisdicción crítica que retoma por su cuenta y traslada todo conocimiento posible. De tal manera que, a lo largo del siglo XIX, desde Kant a Dilthey y a Bergson, los pensamientos críticos y la vida se encontrarán en una posición de disputa y recuperación recíprocas.

Cambiar

Trabajo, vida, lenguaje: los conceptos de moneda, precio, valor, circulación, mercado, no fueron pensados en los siglos XVII y XVIII porque no existía una economía política. Todo ello era designado de manera rigurosa en el conjunto del análisis de las riquezas. Podría decirse que el análisis de las riquezas es con respecto a la economía política lo mismo que la gramática con respecto a la filosofía, o la historia natural con respecto a la





el instrumento de análisis y riquezas o, a la inversa, que las riquezas sean el contenido representado por la moneda. Llegados a este punto, cabe destacar que las riquezas se desarrollan como necesidades y deseos de la gente, intercambiables por monedas que las representan. De la misma manera, configuraciones anteriores como similitudes y marcas que posteriormente darán lugar a representación y signos; la moneda pasa de objeto precioso a objeto de representación, dando lugar a cambios entre moneda y riqueza. Para el mercantilismo, toda moneda tenía la capacidad de representar todo objeto deseable, y así era de esta forma universal. En el siglo xvii toda moneda es amonedable, y podía entrar en circulación; al igual que todo ser natural podía ser representado pudiendo entrar en una taxinomia, o toda representación era representada pudiendo constituirse en un sistema de identidades y diferencias.

En el siglo xvi el valor de la moneda estaba regulado por la masa metálica que esta contenía (se utilizaban metales que por su rareza constituyesen objeto de deseo: el oro, la plata) y que pudiesen volver a lo que antes fueron. En el siglo xvii se invierte la ecuación, haciendo que la moneda no tomase su valor del metal por la que estuviese constituida, sino a través de la forma que es la imagen y marca del príncipe. El oro adquiere su valor no por el metal del que está constituido, sino por ser moneda; de esta manera la moneda adquiere su valor de la pura función del signo. El mercantilismo hace posible que el valor de las cosas sea tomado por sí mismo sin depender del valor del metal del que está constituido, siguiendo criterios como utilidad, placer o rareza; el metal solo representa este valor, al igual que el nombre representa una imagen o una idea, pero no la constituye. El oro es tomado como signo representativo de valor de las cosas, y este se encuentra dictaminado por un juicio humano y en la valoración de este. Podría decirse que las riquezas son riquezas porque así las valoramos; de igual manera las ideas lo son porque no se representan o los signos impresos en monedas o verbales se les añaden sin más. La utilización del oro y la plata se encuentra justificada en la utilización de representación de las diferentes riquezas gracias a las propiedades intrínsecas del propio metal: este es duradero, imperecedero, inalterable, se puede dividir en pequeños pedazos, juntar gran peso en poco volumen y es fácil de horadar.

Sin embargo, el mercantilismo liberó a la moneda de las propiedades del propio metal para ser simplemente representación y análisis entre ella y las diferentes riquezas. Se alejó de este modo del pensamiento clásico, en que toda representación para ser representada tenía que ser ella misma representación; así la moneda solo podía representar riqueza si ella misma era tal, convirtiéndose por tanto en mercancía.

Frente a la mercancía surge una nueva idea en lo referente a la moneda, al no estar ya unida al metal que la constituye, podía crear las bases de circulación y cambio, y no ya sobre la preciosidad. Cuando los bienes pueden circular gracias a la moneda, y la balanza

es favorable, es posible atraer nuevas mercancías y multiplicar estas. De igual manera, el metal que se acumula y es atraído a un Estado tiene la finalidad de ser consumido por el cambio: remplazando dicho metal por mercancías, bienes de consumo o retribución de trabajo. De ahora en adelante, riqueza y moneda se encuentran dentro del marco de cambios y circulación. Por tanto, las riquezas tienen poder de cambiarse, de analizarse en partes estimando relaciones de igualdad o desigualdad, de representarse unas a otras gracias a los elementos de riqueza, que son los metales preciosos. Así, toda representación tiene representaciones de segundo orden que forman una cadena ininterrumpida gracias a la posibilidad de cambio.

Asimismo, esta cadena de cambio se encuentra relacionada con las representaciones. Ya que estas tienen el poder de representarse ellas mismas a partir de elementos que la constituyen, abren un espacio en el que se analizan y forman, sustituyendo sus propios elementos y permitiendo establecer un sistema de signos y un cuadro de identidades y diferencias.

### *Los límites de la representación*

#### *La medida del trabajo*

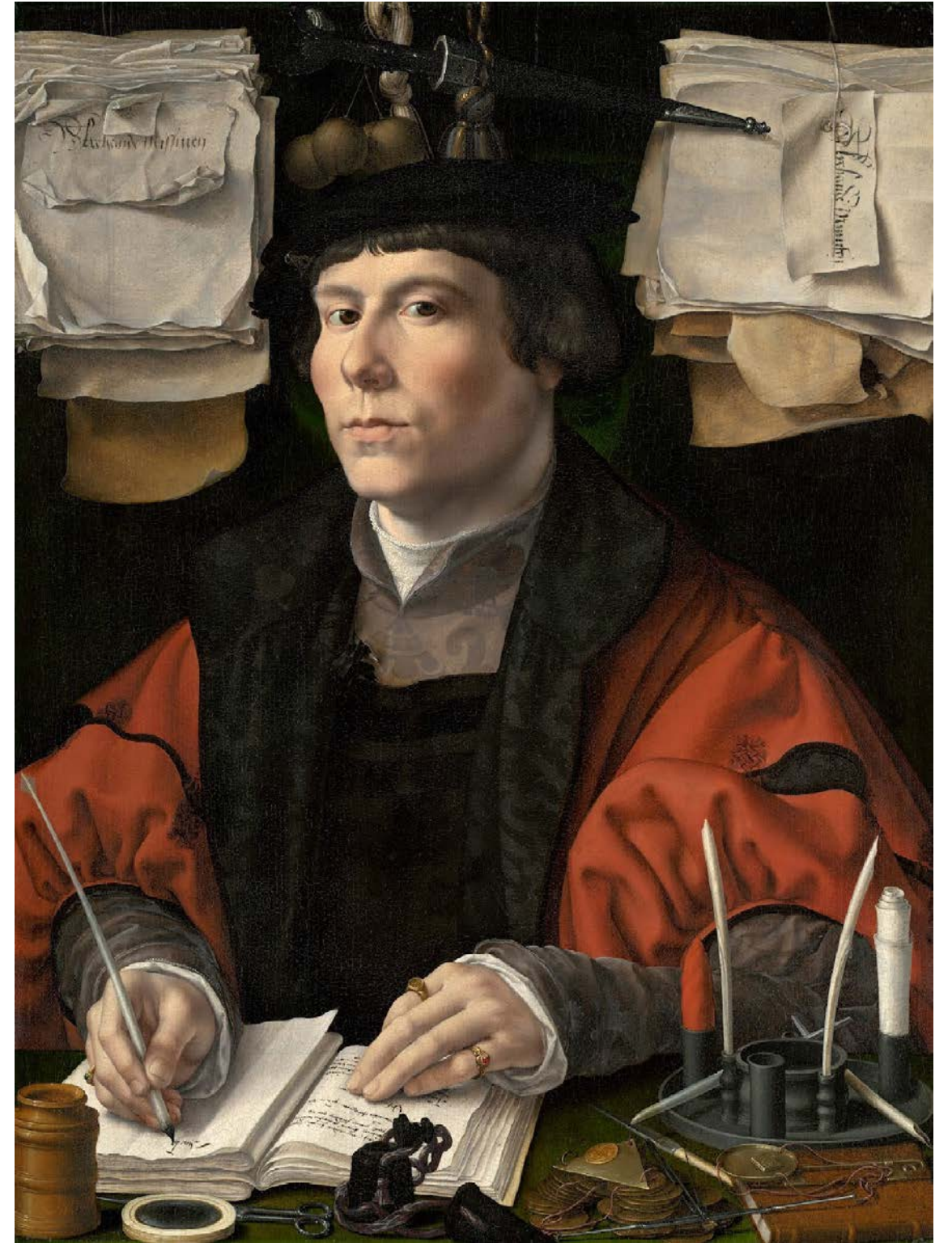
A finales del siglo xvii se produce un cambio significativo en el pensamiento del Renacimiento. La estructura cerrada de la similitud característica de la época clásica deja paso a una estructura abierta para que el juego de las similitudes pueda desplegarse. La consecuencia de este pensamiento deja atrás la gramática general, la historia natural y las riquezas; y consigue que las cosas ya no sean percibidas, descritas, enunciadas, caracterizadas, clasificadas y repetidas de la misma manera. De ahora en adelante, las riquezas, los seres vivos, el discurso, ya no ofrecen el saber; desaparecerá el papel principal concebido al nombre y la nueva importancia a los sistemas de flexión; la subordinación de la funcionalidad en lo vivo; la relación de las diferentes positividades, como la biología, las ciencias del lenguaje y la economía; y sobre todo, la nueva conciencia del saber no muestra atención en las identidades y diferencias, en los órdenes no cuantitativos, en «la caracterización de lo universal»<sup>131</sup>, en una taxinomia general, en una *mathesis* de lo incontable e ilimitado. En lugar de ello, se abre un nuevo espacio de relaciones internas entre los diferentes elementos, haciendo hincapié en las organizaciones no continuas, alejándose del cuadro sin rupturas característico del Renacimiento. Este nuevo campo

<sup>131</sup> Foucault, M. *Op. cit.*, 214.





Lorrain, Claude. *Port de mer au soleil couchant*. 1639. Óleo sobre lienzo. Paris, Musée du Louvre.  
Photo (C) RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Gérard Blot.



Gossaert, Jan. *Retrato de un mercader*. H.1530. Óleo sobre madera.  
National Gallery of Art, Washington, DC, Estados Unidos.



organizativo se caracteriza por no aceptar la identidad de uno o varios elementos, sino la identidad en relación con los otros elementos. En esta nueva organización la visibilidad ya no desempeña papel alguno.

En el pensamiento clásico, la sucesión de cronologías no hacía más que recorrer un espacio anterior, en un cuadro que presentaba todas las posibilidades. A partir de entonces, las semejanzas observables en un espacio serán las formas depuestas y fijas de una sucesión que deriva de la relación de semejanza entre las distintas cosas. A partir del siglo XIX la historia desplegará un espacio temporal en las diferentes analogías y abrirá un nuevo orden en las identidades y diferencias sucesivas, que dará lugar al análisis de producción, a la organización de los seres vivos y a la clasificación de los distintos grupos lingüísticos.

De alguna manera, la historia natural afirma, pone, dispone y reparte en un espacio del saber para conocimiento propio. En el pensamiento clásico no se disponía según la armonía visible de las cosas, su ajuste, su regularidad o su simetría comprobada, sino en relación con el espacio propio de su ser. Asimismo, habría que destacar que todo orden antes de ser dispuesto en un conocimiento real, verdadero o cierto se disponía en un saber establecido.

A partir del siglo XIX se define el lugar de nacimiento de toda la experiencia de los conocimientos humanos, más allá de toda cronología fundada, estableciendo su ser propio. Todo ello hace que la historia sea dispuesta como el espacio en el que todo ser llegaba al conocimiento, a diferencia de la metafísica clásica, donde todo orden desembocaba en orden, las clasificaciones daban lugar a la identidad, los seres naturales a la naturaleza y la percepción de los hombres al entendimiento y voluntad de Dios.

A partir del siglo XIX se produce un cambio significativo en el pensamiento: la historia se aleja de sí misma; de los acontecimientos se pasa al origen; de la evolución a la fuente y del olvido al retorno.

Gracias a todos estos acontecimientos, donde la objetividad se impone en todo conocimiento, la exactitud de observación en las cosas, el rigor de razonamiento en todo lo observado, la organización en todo proyecto de investigación y la información científica de todo lo que se descubre, hacen aparecer una línea divisoria entre el clasicismo y los preludios de la contemporaneidad, desvinculándose de la gramática de Port-Royal, las clasificaciones de Linneo y las teorías de comercio y agricultura. No obstante, sin duda, el acontecimiento radical que se produce en la cultura occidental es la investigación sin límites de todo lo concerniente al ser mismo dentro de nuestra modernidad.

La constitución de las ciencias positivas, la aparición de la literatura, el repliegue de la filosofía en su propio acontecer, llegar a ser, la historia como saber y experiencia, etc.; todo ello constituye signos dispersos en el espacio de un saber. Entre los años 1795

y 1800 una etapa sucede a otra. En la primera de ellas, el modo de ser de las pasividades se mantiene. No cambia. Las riquezas de los hombres, las especies de la naturaleza, las palabras que constituyen las diferentes lenguas se mantienen. Dichas representaciones son duplicadas; el papel que desempeñan es designar las representaciones, analizarlas, componerlas y descomponerlas, aplicando el sistema de identidades y diferencias hasta hacer surgir los fundamentos de un orden. En la segunda, las palabras adquieren un modo de ser no compatible con el de la representación<sup>132</sup>.

Adam Smith funda la economía política moderna al hacer que las riquezas ya no representen el objeto del deseo, sino al trabajo. Podría decirse que lo importante no es el trabajo en sí mismo, es la relación del trabajo con la producción de que es susceptible.

El trabajo como jornada, pena y fatiga es la constante fija y los objetos producidos son la variación. Podría decirse que el trabajo nunca aumenta o disminuye en relación con las cosas, sino que son las cosas las que aumentan y disminuyen.

El cambio juega un papel fundamental en las necesidades de los hombres. Sin este cambio el comercio y el trabajo no podrían existir. Las necesidades y el cambio de los productos podrían definirse entonces como el principio de la economía, y el trabajo y la división que lo organiza son efectos de este cambio; pero en el fondo se encuentra una naturaleza distinta de esta necesidad, que no se encuentra unida al deseo de los individuos, no es modificable ni variable; es una medida absoluta que no depende de ninguna necesidad de los hombres, sino que viene impuesta desde el exterior: en su tiempo y en su pena.

La gran importancia de Adam Smith radica en que relaciona el orden de los cambios, su jerarquía y las diferencias que se manifiestan en la necesidad y los objetos que son requeridos en unidades de trabajo. La cuestión importante de todo lo expuesto es que ya no se utilizan objetos para representarse unos a otros, sino el tiempo y la pena, transformados, ocultos, olvidados.<sup>133</sup>

El papel importante de Adam Smith es sacar a la luz el trabajo, es decir, la pena y el tiempo, recortando y usando a la vez la vida del hombre. Los objetos del deseo ya no se establecen por medición de otros objetos y otros deseos, sino por algo de distinta naturaleza, por el sometimiento a la pena, a la fatiga y a la muerte misma.

Los hombres tienen necesidades y deseos. De esta manera se produce un cambio. Sin embargo, pueden cambiar y ordenar estos cambios porque están sometidos al tiempo y a la fatalidad externa. Por lo que respecta al trabajo, este se crea por razones que son exteriores a su representación: progreso de la industria, aumento de la división de tareas, acumulación del capital, partición del trabajo productivo y del improductivo.

De ahora en adelante, el planteamiento de Adam Smith se aleja de las ideas clási-

<sup>132</sup> Foucault, M. *Ibid.*, 213-217.

<sup>133</sup> Foucault, M. *Ibid.*, 217.



cas. Por un lado, una antropología que pone en duda la esencia del hombre (su finitud, su relación con el tiempo, la inminencia de la muerte) y el objeto en el que invierte su tiempo y sus penas sin reconocer en él el objeto de su necesidad inmediata. Por otro lado, una economía política que no tendrá necesidad del objeto para el cambio de riquezas, sino su producción real: formas de trabajo y capital.

Así pues, se fundamentan los andamios de una antropología que habla de un hombre que ya no se reconoce, que es extraño a sí mismo y una economía que habla de mecanismos exteriores a la conciencia humana. Gracias a ello, la economía no será ciclo de empobrecimientos y enriquecimientos; ni políticas que aumentan de continuo la especie en circulación, acelerando la producción con una rapidez mayor que la elevación de los precios, sino una organización que crece de acuerdo con su propia necesidad y se desarrolla con leyes originarias en el interior de su tiempo.<sup>134</sup>

#### *La organización de los seres vivos*

En cuanto a la organización de los seres vivos, a lo largo del siglo XVIII, los clasificadores establecían el carácter por medio de estructuras visibles; es decir, el paso de una estructura descrita al carácter clasificador se hacía sobre la función representativa de lo visible. A partir de Jussieu, Lamarck y de Vicq d'Azyr, la transformación de estructura en carácter se va a fundamentar sobre el principio de lo no visible, un principio interno: el de la organización. Asimismo, el carácter es designado en el mismo nivel que el trabajo respecto la economía.

Esta organización aparece de cuatro maneras diferentes: primero, bajo una jerarquía de caracteres, basándose en la existencia de funciones esenciales para el ser vivo y de relaciones de importancia que no se relacionan al de la descripción; segundo, el carácter está ligado a las funciones, no da importancia por ser frecuente, sino por ser funcionalmente importante, teniendo en cuenta la importancia de los órganos; tercero, se relaciona lo visible con lo invisible; cuarto, el nombre, los géneros, la designación y la clasificación, el lenguaje y la naturaleza dejan de estar entrecruzados.

La época clásica que había llevado la estructura hasta el carácter, la representación hasta el nombre y el individuo visible hasta el género abstracto se fragmenta. De ahora en adelante se comienza a hablar de cosas que tienen lugar en un espacio distinto al de las palabras.

A partir de las obras de Jussieu, de Vicq d'Azyr y de Lamarck empieza a funcionar el método de caracterización: subordinando los caracteres unos con otros, ligando las

<sup>134</sup> Foucault, M. *Ibid.*, 217-222.

funciones, disponiéndose de acuerdo con una estructura interna y externa. Por último, el discurso y el lenguaje se disponen en un espacio distinto al de los nombres. A partir de ahora, no se designa una categoría de seres entre las otras; no indica un corte de espacio taxonómico, sino que define, con respecto a ciertos seres, que la estructura tome un valor de carácter gracias a una ley interior. La organización se determina según las estructuras que articulan y los caracteres que designen, incluyendo en ellos un espacio profundo, interior y esencial.

En cuanto a la organización, esta permite pasar de una estructura visible a una estructura de designación, deja de ser solo un carácter para pasar a una clasificación. De esta manera, la oposición entre lo orgánico y lo inorgánico se convierte en decisiva, y da lugar a lo vivo y lo no vivo. Todo ello contribuye a que la historia natural se rompa y dé lugar a la biología. Así pues, la oposición entre vida y muerte surge gracias entre otras cosas a los análisis de Bichat. Todo ello impulsa un vitalismo que se impone a un mecanicismo, un esfuerzo por definir lo específico de la vida.<sup>135</sup>

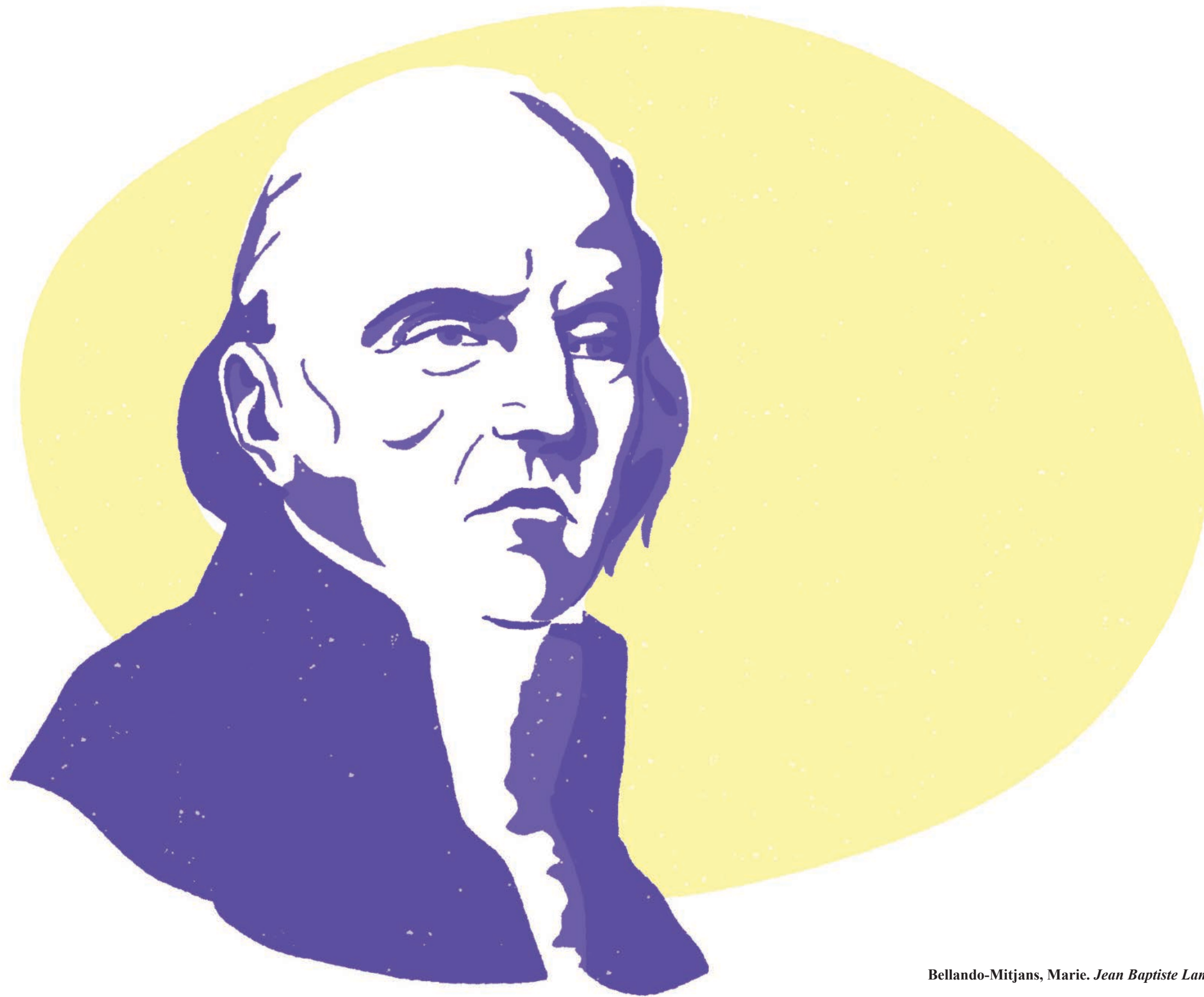
#### *La flexión de las palabras*

Durante la época clásica, el lenguaje era proyectado y reflexionado como discurso, es decir, como análisis de toda representación. Sin embargo, a finales del siglo XVIII, en las investigaciones sobre los valores representativos del lenguaje surge una figura nueva: la flexión.

Esta se encuentra entre la articulación de los contenidos y el valor de las raíces. A finales del siglo XVIII, el lenguaje no se encuentra constituido solamente por representaciones y sonidos que, a su vez, son representados y ordenados de acuerdo con el requerimiento del pensamiento. Es a partir de entonces cuando entra en juego otra variante: el de la constitución de elementos formales, agrupados en sistemas, y que imponen sonidos, sílabas, y raíces, que no son únicamente los de la representación.

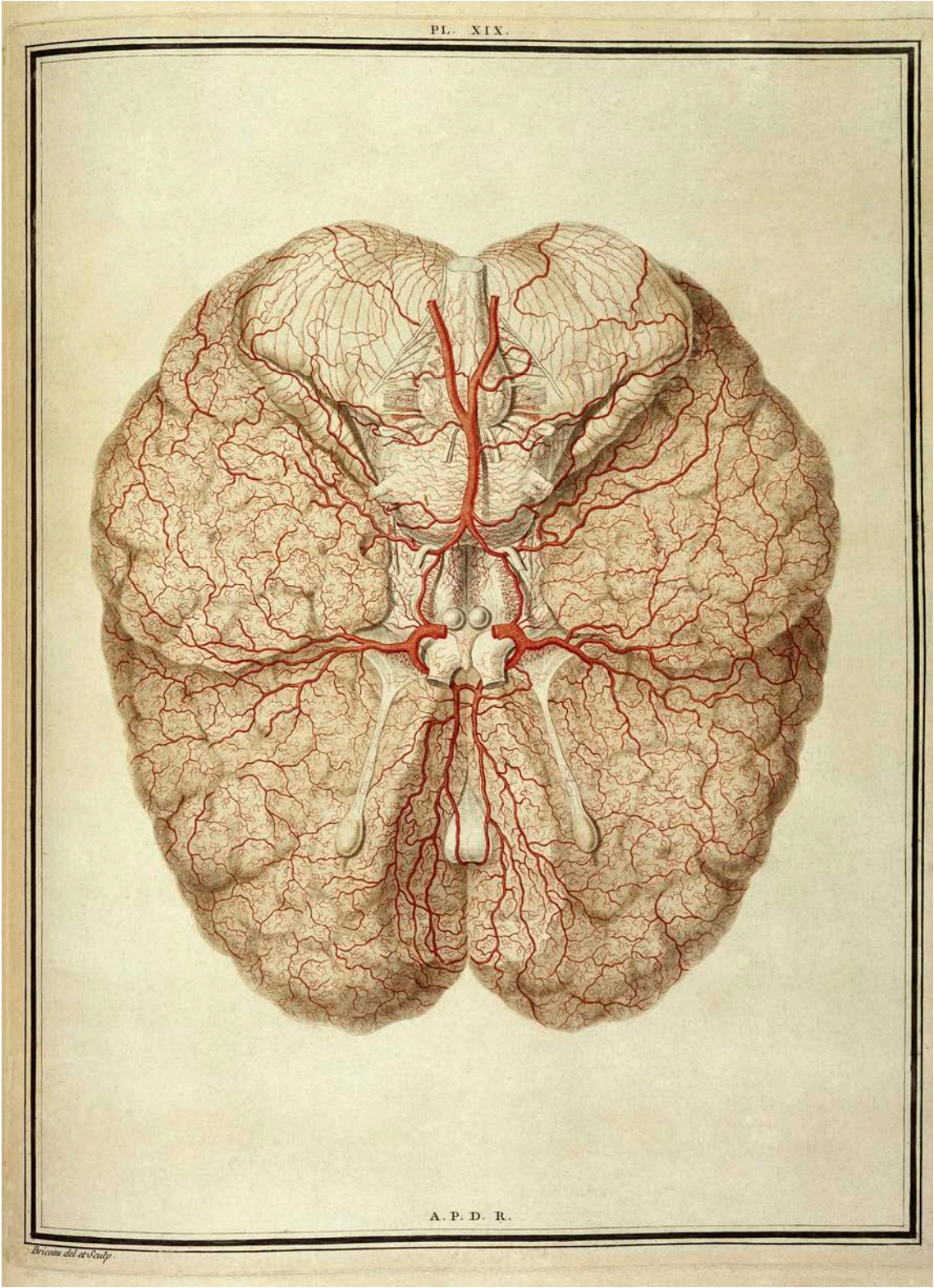
La flexión es introducida en el análisis de las palabras, y forma al igual que el trabajo en la economía o la organización de los caracteres en la naturaleza una misma trayectoria. Hay que destacar que a finales del siglo XVIII no se centra en una fonética de valores expresivos, sino en el análisis de los sonidos y las diferentes relaciones y transformaciones de unos con respecto a otros. A partir de finales de ese siglo, no se toma como finalidad la comparación de diversas lenguas, o la pareja formada por un grupo de letras y un sentido, sino el conjunto de modificaciones con valor gramatical (conjugaciones, declinaciones y afijaciones). Las lenguas no se conforman por aquello que designan las

<sup>135</sup> Foucault, M. *Ibid.*, 222-228.

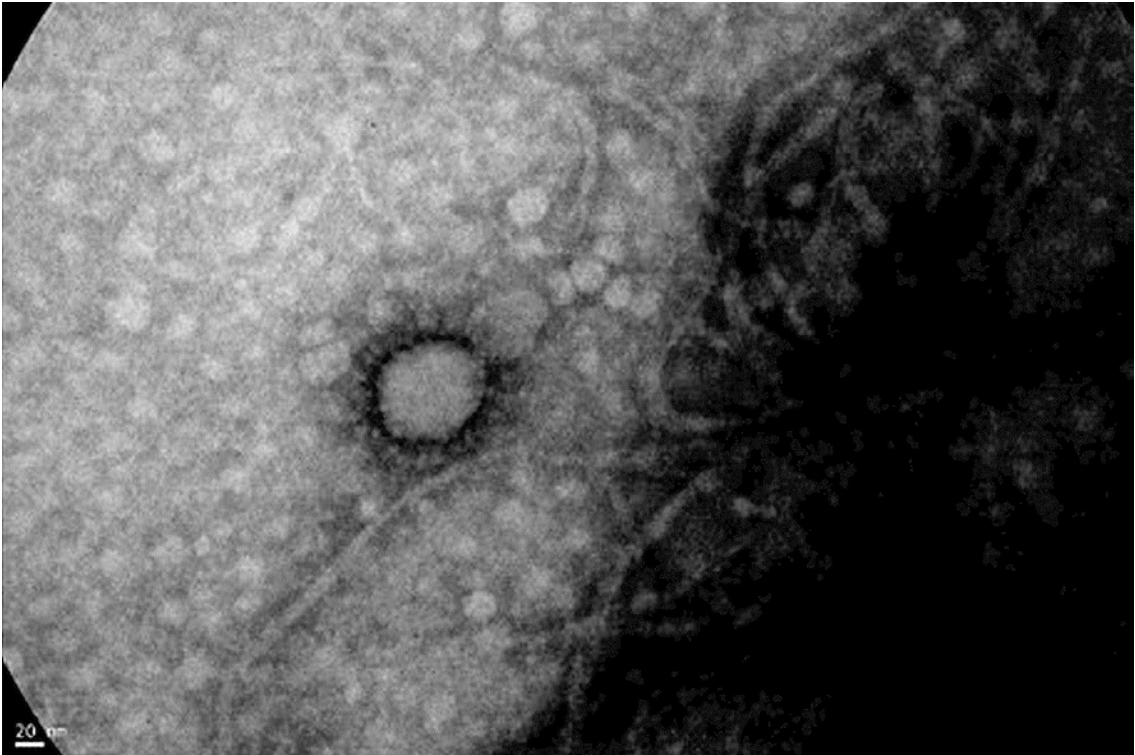


Bellando-Mitjans, Marie. *Jean Baptiste Lamarck*. 2020. Ilustración. Gabian Spirit.





Vicq D’Azyr, Felix. *Traite d’anatomie de physiologie*. EPB F694. Plate 19, grabado del cerebro. Paris, 1786.



Administración Nacional de Laboratorios e Institutos de Salud “Dr. Carlos G. Malbrán” (ANLIS). *Virus del SARS-CoV-2*. 2020. Instituto de Biología Celular y Neurociencias Profesor E. de Robertis, UBA.



palabras, sino por lo que las une unas con otras; dejan de ser intermediarias entre el pensamiento y aquello que tienen que representar.

En conclusión, cuando la lengua era definida por un discurso, no podía tener más historia que sus propias representaciones: las ideas, las cosas, los conocimientos, los sentimientos, etc. A partir de la existencia de un mecanismo interior, las lenguas no solo determinan su individualidad, sino también las semejanzas con las otras. Gracias a este dispositivo interior se configuran las identidades y diferencias, los signos de cercanía y afinidad que conformarán el apoyo de la historia. Así, la historia empieza a ser narrada dentro de la palabra misma.<sup>136</sup>

## ***Las ciencias humanas***

### *La razón de ser de las ciencias humanas*

El modo de ser del hombre según el pensamiento moderno permite que se presente en dos papeles. Por un lado, puede estar fundamentado por las posibilidades y, por otro lado, por el elemento de las cosas empíricas. Todo ello sirve desde el siglo XIX como fundamento de nuestro pensamiento. Podría decirse entonces que las ciencias humanas nunca recibieron una herencia en la cual trabajar con conceptos científicos y métodos positivos; en su lugar, el siglo XVIII nunca transmitió una herencia donde el hombre o la naturaleza humana tuviesen un espacio ya constituido donde descubrir y analizar.

Las ciencias humanas no han tenido un recorrido delimitado de antemano, podría decirse que ninguna filosofía, ninguna opción política moral, ninguna ciencia empírica, ninguna salvación del cuerpo humano, ningún análisis de la sensación, de la imaginación o de las pasiones, han encontrado en los siglos XVII y XVIII algo como el hombre, pues este no existía. De la misma manera no existía la vida, en lenguaje y el trabajo.

Las ciencias humanas no se constituyeron hasta que, bajo los efectos de algún racionalismo presionante, algún problema científico no resuelto, algún interés práctico, se decidió pasar al hombre al lado de los objetos científicos. A partir de ese momento, el hombre se constituye en la cultura occidental como aquello que hay que pensar y aquello que hay que saber, instaurándose en un acontecimiento en el orden del saber.

Este acontecimiento se produce al mismo tiempo que se deja atrás el espacio de la representación. Al igual que los seres vivos se alojan en la profundidad de la vida, las riquezas en las formas de producción y las palabras en el devenir de los lenguajes, era

<sup>136</sup> Foucault, M. *Ibid.*, 228-232.

necesario que el conocimiento del hombre apareciese en una dirección científica, como la biología, la economía y la filología. Todo ello nos hace vislumbrar uno de los grandes procesos en la historia de la cultura europea fraguados por racionalidad empírica.

En el tiempo en que se deja atrás la teoría general de la representación, impulsando la necesidad del cambio y de interrogar al hombre como fundamento de todas las positivities, se produce un desequilibrio: el hombre se convierte en algo a partir del cual todo conocimiento puede constituir en una evidencia inmediata y no problemática, pero también en aquello que autoriza el poner en duda todo conocimiento. Aparece, por tanto, una doble e inevitable disputa entre las ciencias del hombre que pretenden buscar su propio fundamento y las ciencias sin más que, sin ser obligadas a buscar su propio fundamento, intentan justificar su método y la purificación de su historia contra el psicologismo, el psicologismo y el historicismo.

En la época clásica, desde el proyecto de un análisis de la representación hasta el tema de la *Mathesis universalis*, el campo del saber era perfectamente homogéneo: todo conocimiento se ordenaba de acuerdo con diferencias en un orden establecido. Todo este rigor homogéneo lo podemos encontrar en las matemáticas, en las taxinomias o las ciencias de la naturaleza, la filosofía y las cadenas de los ideólogos, Descartes o Spinoza, que quisieron establecer de las ideas más simples y evidentes a las verdades más complejas; así como aquellos conocimientos aproximativos, imperfectos y espontáneos que trabajaban en la construcción de todo discurso y en los procesos cotidianos del cambio.

En el siglo XIX el campo epistemológico se fragmenta en direcciones diferentes, el campo de la episteme moderna ya no se ordena según una idea de una matematización perfecta y de una larga y continua serie de conocimientos descendientes cargados de empiricidad. Se ordena, pues, en un espacio abierto constituido por tres dimensiones. La primera de estas dimensiones es la correspondiente a las ciencias matemáticas y físicas, establecidas en un encadenamiento deductivo lineal de proposiciones evidentes y comprobadas. La segunda dimensión es la constituida por las ciencias (el lenguaje, la vida, la producción y distribución de riquezas). Esta episteme relaciona elementos discontinuos pero análogos, y establece entre ellos relaciones causales y constantes de estructura. La tercera dimensión es la constituida por la reflexión filosófica que se desarrolla como pensamiento.

Las dos primeras dimensiones, es decir, las constituidas por las ciencias matemáticas y la física, se desarrollan en un campo de aplicación de las matemáticas a las ciencias empíricas o como dominio de las matemáticas en la lingüística, la biología y la economía. La tercera dimensión se desarrolla en la lingüística, la biología y la economía. En esta dimensión es donde se define la vida, el trabajo y la lengua. Por último, con las disciplinas matemáticas definen la formalización del pensamiento.



Aparte de estas dos dimensiones, nos encontramos con las ciencias humanas: estas resultan imposibles de clasificar, en desacuerdo con las dimensiones ya enunciadas. Sin embargo, de alguna manera se encuentran incluidas en ellas, ya que se hallan en el espacio neutro de estos saberes, es decir, en un volumen definido por las tres dimensiones. Esta situación las coloca en relación con todas las otras formas de saber, en una situación privilegiada por el hecho de darse a conocer en uno u otro nivel. Se establecen en la formación matemática procedente según los modelos de conceptos tomados de la biología, de la economía y de las ciencias de lenguaje, así como en última instancia al modo de ser del hombre, que la filosofía trata de pensar como nivel de la finitud radical.

Las ciencias humanas son intermediarios en el espacio del saber. Se encuentran en una inestabilidad esencial, lo que caracteriza la precariedad, la incertidumbre como ciencias, su familiaridad con la filosofía, su carácter secundario derivado, pero también su pretensión hacia lo universal, a la extrema densidad de su objeto; con lo que se sitúa en la complejidad de una configuración epistemológica en relación constante con las tres dimensiones que les da su espacio.

Las ciencias humanas en relación con las matemáticas suponen una desmatización, liberando la naturaleza y todo el campo de las empiricidades controladas por las matemáticas. Ello no quiere decir que no se utilizaran las matemáticas y que estas no pudiesen aplicarse de un modo mucho más amplio que el pasado. La biología, por ejemplo, se ayudó de las matemáticas para el análisis de las relaciones entre los órganos y las funciones, estudio de las estructuras y de los equilibrios, investigaciones sobre su formación y su desarrollo en la historia de los individuos o de las especies.

En las tres dimensiones que abren a las ciencias humanas su espacio propio procurándoles el volumen del que forman parte, las matemáticas es la menos problemática, por el hecho de que las ciencias humanas mantienen con ella sus relaciones más claras, serenas y transparentes. El hecho de recurrir a las matemáticas ha sido siempre una manera de prestar el saber positivo acerca del hombre un estilo, una forma, una justificación científica. Así pues, las ciencias humanas no definieron su positividad en relación con las matemáticas: es la retirada de la *mathesis* y no el avance de las matemáticas lo que permitió al hombre constituirse como objeto de saber. Forma el pliegue sobre sí mismo del trabajo, de la vida y de lenguaje; lo que prescribió, desde el exterior, la aparición de este nuevo dominio constituido por las ciencias humanas; la aparición de un ser empírico-transcendental cuyo pensamiento está indefinidamente urdido por lo impensado, un ser siempre separado de un origen que le ha sido prometido en lo inmediato del retorno.

Si nos centramos en las dificultades de las ciencias humanas, apreciamos cómo estas se alojan en las dos dimensiones del saber: aquellas que se despliegan en la analítica de la finitud y aquellas que se reparten en las ciencias empíricas que tienen por objeto el

lenguaje, la vida y el trabajo.

El lugar de las ciencias humanas es la frontera inmediata y común a las ciencias que tratan la vida, el trabajo y el lenguaje; son las ciencias humanas que se dirigen al hombre en la medida en que vive, en que habla y en que produce; El hombre se considera un ser vivo que realiza sus funciones, creando con ello una red de relaciones. Un ejemplo de dichas relaciones lo podemos encontrar en la unión de su cuerpo con la vida; en la creación de objetos con sus respectivas herramientas; o en el intercambio de todo aquello que necesita, contribuyendo a establecer una red de tránsito en el que el mismo forma parte; y al poseer un lenguaje le brinda la posibilidad de constituir todo un entramado de representaciones simbólicas las cuales se relacionan con su pasado, con lo que le rodea, u otro lenguaje, dándole la posibilidad de crear conocimiento. Sin embargo, si analizamos la biología o la fisiología humana, o la anatomía de los centros corticales de lenguaje, no puede ser consideradas como ciencias del hombre porque las ciencias humanas empiezan precisamente donde las funciones de estas se detienen abriendo un espacio donde las acciones, los efectos, las funciones de estas no llegan. Es el espacio donde toda representación es liberada. En el momento en que alguien pregunte acerca de este espacio de palabras, presencia u olvido de su sentido, lo que quiere decir y la articulación de la que se proclama esta finalidad, de la que quizá sujeto no tiene conciencia, pero que no tendría ningún modo asignable de ser si este mismo sujeto no tuviera representaciones.

Las ciencias humanas no se encaminan a un análisis de lo que el hombre es por naturaleza. Son más bien un análisis entre lo que el hombre es en su positividad (ser vivo, trabajador, parlante) y aquello que le permite tratar de saber lo que es la vida, en qué consiste la ciencia, el trabajo, sus leyes y de qué manera puede hablar. Las ciencias humanas ocupan el lugar, la distancia que separa (no sin unir) la biología, la economía y la filología de aquello que les da la posibilidad en el ser mismo del hombre.

Las ciencias humanas no son la prolongación interiorizada en la especie humana, en el complejo organismo, en su conducta o en la conciencia de los mecanismos biológicos. No se encuentra constituida por la ciencia de la economía y el lenguaje, cuyo esfuerzo radica en constituir una economía y una lingüística puras. Lo que se defiende es que las ciencias humanas no forman parte de esas ciencias que no interiorizan en lo más profundo de su ser al doblarlas hacia la subjetividad del hombre. Si en ocasiones las ciencias humanas retoman la dimensión de la representación, es por el hecho de reprender sobre un vértice exterior, interrogando no en cuanto lo que son, sino en cuanto lo que dejan de ser, abriendo el espacio de la representación. Gracias a esta apertura, espacio, las ciencias despliegan cómo puede nacer una representación de lo que son, y se reducen a las ciencias de la vida, del trabajo y del lenguaje al lado de la analítica de la finitud; mostrando la relación del hombre con esas cosas que conocen y determinan la positividad de su modo

de ser. Esta finitud indaga en una analítica interior o en la profundidad de un ser que no debe su finitud más que a sí mismo. Todo esto lo desarrollan las ciencias humanas en la exterioridad del conocimiento.

Estas no se encaminan en la dirección de un cierto contenido; es decir, el objeto singular que es el ser humano. Es el hecho de que están en relación con las ciencias a las que el ser humano se da como objeto (el caso de la economía, la filología, la biología) en una posición de duplicación que puede valer con más razón a ellas mismas.

Esta posición de duplicación se produce en dos niveles. En el primer nivel las ciencias humanas no tratan la vida, el trabajo, el lenguaje del hombre en el modo que puede darse, sino que indagan en las conductas, en los comportamientos, en las actitudes, en los gestos ya hechos, las frases ya pronunciadas o escritas, en un espacio interior en el cual han sido dados una primera vez con anterioridad para aquellos que actúan, se conducen, cambian, trabajan y hablan. El segundo nivel consiste en desarrollar la misma propiedad formal hasta el punto más extremo, donde es posible tratar al modo de las ciencias humanas la psicología de lo que sería la sociología, o la historia de las culturas, de lo que sería las ideas o de las ciencias. Algunos individuos o ciertas sociedades aprecian un saber especulativo en lo concerniente a la vida, la producción y en el lenguaje; en el límite nos encontramos una biología, una economía y una filología.

Todo ello muestra una posibilidad que rara vez se desarrolla y no es susceptible en el nivel de la empiricidad de ofrecer una gran riqueza. No obstante, su valor radica en el hecho de que existan como distancia eventual, como espacio de retroceso de las ciencias humanas en relación con aquello que lo proviene (economía, la filología, la biología); y el hecho de que este juego pueda aplicarse a ellas mismas (ciencias humanas), en relación con la biología, la economía y las ciencias del lenguaje hacen que se sitúe como ciencias de la duplicación en una posición de meta epistemológica (final de los fundamentos y los métodos del conocimiento científico).

Las ciencias humanas, al duplicar las ciencias del lenguaje, del trabajo, de la vida, y al duplicarse a ellas mismas, relegan al hombre que toma por objeto al lado de la finitud, y no se encaminan a establecer un discurso formalizado. En su lugar, indagan en una inexactitud, que no es más que la impresión superficial de aquello que permite definir las en su positividad.

### *Las tres divisiones de las ciencias*

Las ciencias del hombre se encuentran divididas en tres ciencias que a su vez se encuentran subdivididas y entrecruzadas unas con otras en el interior de sí mismas. Si nos centramos en la región psicológica, encontramos una prolongación de sus funciones, de

sus esquemas neuromotores, de sus regulaciones fisiológicas. Todas esas funciones encuentran su suspensión en algo que les es propio, limitándolas y abriendo la posibilidad de la representación al ser vivo.

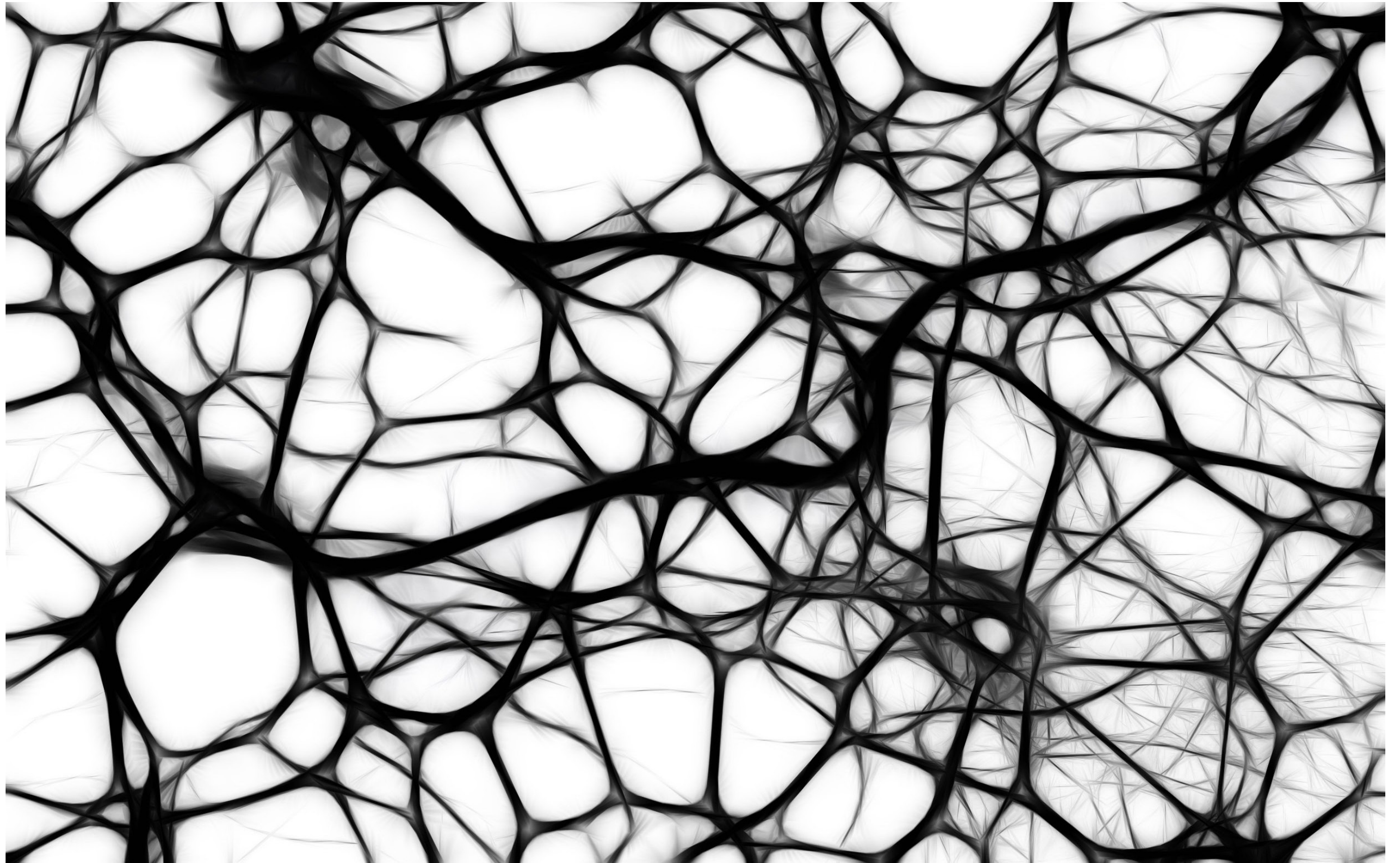
En la región sociológica en el momento en el que individuo trabaja, produce y consume se representa la sociedad, ejerciendo su presencia en los grupos y en los individuos con sus sanciones, ritos, fiestas y creencias que las sostienen. En lo referente a la región dominada por las leyes y formas de un lenguaje, estas se encuentran en el borde de sí mismas, y dan con ello la posibilidad al hombre de aparecer sus representaciones: el estudio de las literaturas, de los mitos, de las manifestaciones orales, de los documentos escritos; es decir, los depósitos que una cultura o un individuo pueden dejar de sí mismos.

Gracias a la positividad propia de las ciencias humanas (conceptos en torno a las cuales organiza; racionalidad a la que se refiere y por medio de la cual tratan de constituirse como saber); y, por otro lado, la relación con la representación que dirige los mecanismos, las formas y los procesos inconscientes a los límites exteriores de toda conciencia, las ciencias evitan el problema de declinarse en una región u otra. Sin embargo, las ciencias humanas poseen una estructura de apoyo, de confirmación de lado de las ciencias ya constituidas. Ello no supone una limitación histórica donde las ciencias humanas fueron afectadas por una crisis de formación en una época en la que aún eran jóvenes y no podían llegar a constituirse con sus propios conceptos y leyes, sino que se trata de un hecho imborrable unido para siempre a ellas, a su disposición propia en el espacio epistemológico.

En efecto, las ciencias humanas utilizan, por un lado, conceptos que son trasladados a otro dominio de conocimiento y pierden eficacia operativa en relación con las ciencias, además de no desempeñar más que un papel de imagen (ejemplos como las metáforas organicistas en la sociología del siglo XIX, metáforas energéticas de Janet, metáforas geométricas y dinámicas de Lewin). Por otro lado, las ciencias humanas emplean técnicas que no se utilizan como medios para imaginar, sino que permiten ser parte en la formación de procesos, en la formación de conjuntos de fenómenos en relación con objetos para ofrecer un posible saber; y ofrecen un enlace con toda empiricidad, pero de alguna manera nos dan la experiencia en todo su conjunto.

Estos modelos constitutivos se relacionan con la biología, la economía y el estudio de lenguaje. No obstante, estos conceptos (biología, economía, lenguaje) son tomados por las ciencias humanas desde una perspectiva diferente; las ciencias humanas no fijan los límites de cada una de las ciencias, lo que hacen es difuminar los límites entre los objetos y los métodos propios de la psicología (estudio del hombre en términos de funciones y de normas), la sociología (estudio del hombre en términos de reglas y conflictos) y el análisis de la literatura de los mitos (análisis de las significaciones y de los sistemas significativos). La historia de las ciencias humanas, a partir del XIX, se fundamentan con base





en estos tres modelos: el modelo biológico, el modelo económico y el modelo filológico.

Pese a esto, se produce un cambio significativo por el cual se hace retroceder el grupo constituido por la función, el conflicto, la significación y hace surgir otro con mayor intensidad que el primero, el perteneciente al grupo de la normal, regla, sistema.

Este cambio produce dos consecuencias notables: cuando el punto de vista de la función es llevada por encima de la norma, era necesario separar los funcionamientos normales de los que no lo era; se admite una psicología patológica al lado de la norma por conocerla, por una especie de imagen inversa; se admiten una patología de las sociedades, formas irracionales y casi morbosas de creencias; a la vez que el punto de vista de conflicto lo eleva por encima de la regla se suponía que ciertos conflictos no podrían ser superados, que los individuos y las sociedades corrían el riesgo de hundirse en ellos.

Por último, durante todo el tiempo que el punto de vista de la significación estuvo por encima del sistema, se separó los significantes y lo insignificante, admitiendo que en ciertos dominios del comportamiento humano del espacio social había un sentido y que por lo demás en otros no lo había. En el momento en que las ciencias humanas se constituían por el primer grupo, ejercían una partición esencial, extendiéndose entre un extremo y otro designando siempre una alteridad (y esta a partir de la continuidad que analizaban). Por el contrario, cuando el análisis se realizó desde el punto de vista de la norma, de la regla y del sistema, cada conjunto recibió de sí mismo su propia validez y coherencia. A partir de ese momento, resultaría imposible hablar a propósito de los enfermos de conciencia enfermiza, ni a propósito de las sociedades abandonadas por la historia de mentalidades primitivas, ni aún a propósito de relatos absurdos, de leyendas aparentemente incoherentes de discursos insignificantes. En estos momentos, todo puede ser pensado dentro del orden del sistema, de la regla y de la norma.

Al pluralizarse los sistemas aislados, donde las reglas forman conjuntos cerrados y las normas plantean su propia autonomía, el campo de las ciencias humanas se unifica. De repente, deja de haber una separación de valores. Freud es un claro ejemplo de esta unificación, ya que acerca el conocimiento del hombre a su modelo filológico y lingüístico, pero también fue uno de los precursores en eliminar radicalmente la separación entre lo positivo y lo negativo (de lo normal y lo patológico, de lo comprensible y lo incomprensible, de lo significativo y lo insignificante), inaugurada el camino de un análisis en términos de funciones, de conflictos y de significaciones a un análisis de normas, reglas y sistemas.

Las ciencias humanas a partir del siglo XIX no cesan en la búsqueda de esa región inconsciente en la que la representación se mantiene en suspensión. Si analizamos el primer conjunto constituido por: la función relacionada con la vida, el conflicto con la necesidad y la significación con el lenguaje, todos ellos son duplicados por la representación, definiendo como la finitud puede darse a la representación, pero actuando de una

manera inconsciente. En cambio, si este primer conjunto lo relacionamos con el segundo compuesto por la normal, regla, sistema, apreciamos cómo la norma en relación con la función que determina, la regla en relación con el conflicto que conduce y el sistema en relación con la significación que lo hace posible no es más que un intento de no ser dado a la consciencia. De hecho, la representación no es la consciencia y ello no nos impide sacar a la luz los elementos que nunca son dados a la consciencia. De esta manera, las ciencias humanas no se ven imposibilitadas en la ley de dicha representación. Por lo tanto, algo así como un lenguaje, aun cuando no se trate de un discurso explícito y aun cuando no se despliega en la conciencia, no impide darse en dicha representación.

El sistema se entiende como un complemento para mostrar la significación. Sin embargo, dicha significación nunca se desarrolla la primera, ni es contemporánea de sí misma. La representación se localiza en segundo lugar por detrás del sistema que la precede. Expresado de otra manera, la significación es obtenida a partir de un sistema anterior a ella, constituyendo su origen positivo y dando lugar paulatinamente a la representación.

Si analizamos la conciencia de una significación en relación con el sistema que la precede, el sistema se presenta de una forma inconsciente, ya que se encontraba allí antes que la significación, actuando de base a partir del cual se sucede dicha significación; pero de alguna manera consagrado a una conciencia futura que quizá nunca llegue a culminar. La pareja significación-sistema es lo que asegura la representación del lenguaje (como un texto o estructura analizado por la filología en la lingüística) y una presencia cercana pero retirada del origen (tal y como se desarrolla el modo de ser del hombre a partir de la analítica de la finitud). De la misma manera, la idea de conflicto muestra cómo la necesidad del deseo, si no se desarrolla en la conciencia que los experimenta, puede tener lugar en la representación. Por el contrario, el papel de la regla es mostrar cómo la violencia del conflicto, la incesante necesidad, el infinito sin restricción del deseo, ya se encuentran organizados por algo impensado, cuya regla no es solo precedente, sino que gracias a ella se hace posible.

La pareja conflicto-regla aseguran la representación de la necesidad (como la necesidad que estudia la economía como proceso objetivo en el trabajo y la producción) y la representatividad de lo impensado que revela la analítica de la finitud. El concepto de función intenta mostrar cómo las estructuras de la vida pueden dar lugar a una representación, aunque dicha representación no sea consciente. Por último, el concepto de la norma sería algo así como el desempeño de la función a sí misma, con sus propias condiciones de posibilidad y límites de actuación.

Todo ello nos ha servido para comprobar cómo las grandes categorías, constituidas por la biología, la economía y la filología, organizan todo el espacio formado por las ciencias humanas, atravesando de un extremo a otro, manteniéndolo a distancia y añan-



diendo las posibilidades empíricas de la vida, el trabajo y el lenguaje a partir de las cuales se constituye el hombre como figura de un saber en su finitud.

En el momento en que la representación dejó de definir el espacio general del conocimiento, la vida, el trabajo y el lenguaje ya no se constituyen como simples conceptos empíricos, sino más bien como aquello por lo cual el hombre se ofrece a un posible saber, recorriendo el umbral de las dos dimensiones que lo posibilitan, lo articulan y lo limitan.

Otro punto a tener en cuenta es que las grandes categorías (biología, economía y filología) permiten en todo saber contemporáneo sobre el hombre la separación entre conciencia y representación. Dan lugar a que la empiricidad pueda darse en la representación sin que esta tenga que estar presente en la conciencia (función, conflicto y significación son la manera en que la vida, la necesidad y el lenguaje son duplicados por la representación de una manera inconsciente). Definen la manera en que la finitud pueda darse a la representación bajo una forma positiva y empírica, pero de alguna manera no perceptible para la conciencia (norma, regla y sistema se dan a la experiencia habitual sin poder ser aclarada bajo un saber reflexivo). Las ciencias humanas cuando quieren sacar a la luz el orden de los sistemas, de las reglas y de las normas utilizan un elemento de representación de acuerdo con las dimensiones consciente-inconscientes. Con ello consigue que lo normal y lo patológico se difumine y dé lugar a una bipolaridad consciente-inconsciente.

Las ciencias humanas consiguen una importancia cada vez más marcada en lo concerniente al campo inconsciente, sin que con ello afecte a la primacía de la representación. Sin embargo, el hecho de que se dé importancia a dicho campo plantea un problema. En el momento en que los saberes empíricos referentes a la vida, el trabajo y el lenguaje escapan a toda norma y se define el modo de ser del hombre fuera del campo de estos saberes empíricos, nos planteamos diferentes cuestiones: ¿la representación es un fenómeno de orden empírico que se produce y analiza en el hombre? Si se produce en el hombre, ¿qué diferencia hay entre ella y la conciencia?

Recordemos que la representación no radica en un simple objeto; es el terreno de las ciencias humanas en toda su extensión, y son la base general del saber a partir de lo cual todo es posible.

Estas cuestiones sugeridas anteriormente dan lugar a dos consecuencias: la primera de orden histórico, en la que se plantea la imposibilidad de definir la representación, diferenciándose de las ciencias empíricas del siglo XIX y el pensamiento moderno; las ciencias humanas albergan a las empiricidades pero no son herederas de ellas, son el resultado de un cambio en el saber junto con el hombre, un ser que no existía en el campo de episteme. Por tanto, no basan su existencia en dichas empiricidades. No obstante, a lo largo de la historia se han utilizado las ciencias humanas como herramienta para extender sus fronteras más allá del espacio del pensamiento, más allá del hombre presente; imitan-

do la filosofía del siglo XVIII donde el hombre no tenía cabida; intentando extender más allá de sus límites el dominio de todo el saber del hombre y el lugar de la representación; todo ello debido al hecho de que las ciencias humanas no definían la representación y eran considerada vehículos perfectos para rebasar las fronteras que limitaban el pensamiento humano.

La segunda cuestión es el hecho de que la representación se define bajo un modelo consciente e inconsciente, que sitúa el objeto de acuerdo con su condición de posibilidad en una constante movilidad trascendental. Continuamente se produce una reanudación crítica con respecto a ellas mismas. Van de aquello que será la representación a aquello que lo hace posible, pero que todavía es una representación. A diferencia de otras ciencias, estas tratan de no generalizarse y precisarse y si de desmitificarse constantemente; pasando de algo evidenciado y no controlado a formas menos transparentes, pero más fundamentales.

Las ciencias humanas recorren un camino importante realizado siempre bajo la forma de un descubrimiento que, a su vez, produce un rechazo al manifestarse ofreciendo la posibilidad de generalizarse o definirse en fenómenos individuales. Toda conciencia humana desempeña el proyecto de remitir la conciencia del hombre a sus condiciones originales (lugar de nacimiento), de retornar al lado a los contenidos y formas que la hicieron posible pero que de alguna manera intenta evitar. El problema del inconsciente, su posibilidad, su situación, su modo de existencia, los medios de conocerle, de sacarlo a la luz, no constituyen un problema interior de las ciencias humanas, sino un problema constitutivo de su existencia misma. Un ascenso a los límites de la experiencia devuelto en un descubrimiento de lo no consciente constituye el paradigma de las ciencias del hombre.

Su objetivo no es centrarse en el hombre, ya que este no las constituye ni las ofrece un dominio específico. Es la disposición general de todo conocimiento las que les posiciona en un lugar, las reivindican y las instaura, constituyendo al hombre como objeto. Podríamos afirmar que hay una ciencia humana no por el hecho de hablar de las diferentes partes en las que se trata al hombre, sino por el análisis que le remite a una dimensión propia de lo inconsciente, de las normas, de las reglas y de los conjuntos significativos que descubren a la conciencia las condiciones de sus formas y de sus contenidos. Sin embargo, hablar de ciencias del hombre es un absurdo por el hecho de que los conocimientos no pueden ser llamados científicos, y por hecho de no reunir las condiciones para tal fin.

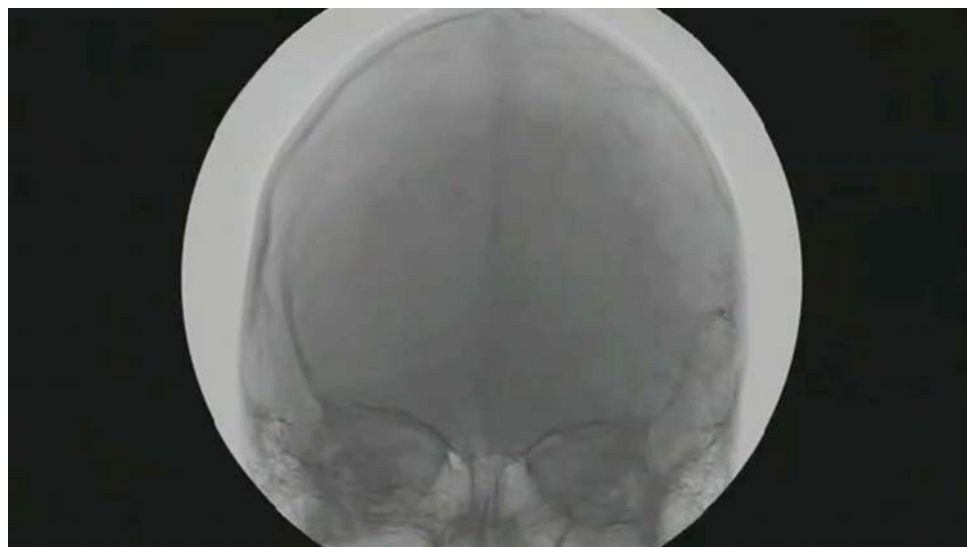
Las ciencias del hombre forman parte de la episteme moderna, de la misma manera que la química, la medicina, la gramática o cualquier otra ciencia. El hecho de decir que forman parte de la epistemología significaría que sus fundamentos están enraizados en ella, encontrándose en ellos su condición de asistencia; y con ello, se alejan de todo aquello concerniente a las ilusiones, las quimeras, las opiniones, los intereses y las creen-

**CAPTURAS T21.02\_05 VÍDEO 3. CIENCIAS, TRES MODELOS, REPRESENTACIÓN: EN BUSCA DEL INFINITO: INTERPRETACIÓN DE LOS CONCEPTOS CLAVES EN ARTE, SIGUIENDO LAS PROPUESTAS DE AUTORES REFERENCIALES.**



La historia de las ciencias humanas, a partir del XIX, se fundamentan con base en estos tres modelos: el modelo biológico, el modelo económico y el modelo filológico.

Ninou, Alicia. *LA HISTORIA IMPERFECTA, introducción a la Arqueología alternativa*. 2014. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=UGqIvQbBeWc>



Cada conjunto recibe de sí mismo su propia validez y coherencia. A partir de ahora resulta imposible hablar a propósito de los enfermos de conciencia enfermiza.

BBC. *The Brain, Documentary on the Abilities of the Human Brain*. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=PAJEbewbDHk&ab\\_channel=DavidMedina](https://www.youtube.com/watch?v=PAJEbewbDHk&ab_channel=DavidMedina)



Freud fue uno de los precursores en borrar la separación entre lo positivo y lo negativo, entre lo normal y lo patológico, entre lo comprensible y lo incomprensible.

Uribe, Rufino. *Ojos negros de la bella Susana / Nfer*, 2005. Foto de Flickr. Disponible en línea: [https://www.flickr.com/photos/rufino\\_uribe/91722152/in/photolist-976Nq](https://www.flickr.com/photos/rufino_uribe/91722152/in/photolist-976Nq)



El sistema se representa de una forma inconsciente, presente antes de la significación, consagrado a una conciencia futura, que quizá nunca llegue a culminar.

BBC. *The Brain, Documentary on the Abilities of the Human Brain*. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=PAJEbewbDHk&ab\\_channel=DavidMedina](https://www.youtube.com/watch?v=PAJEbewbDHk&ab_channel=DavidMedina)

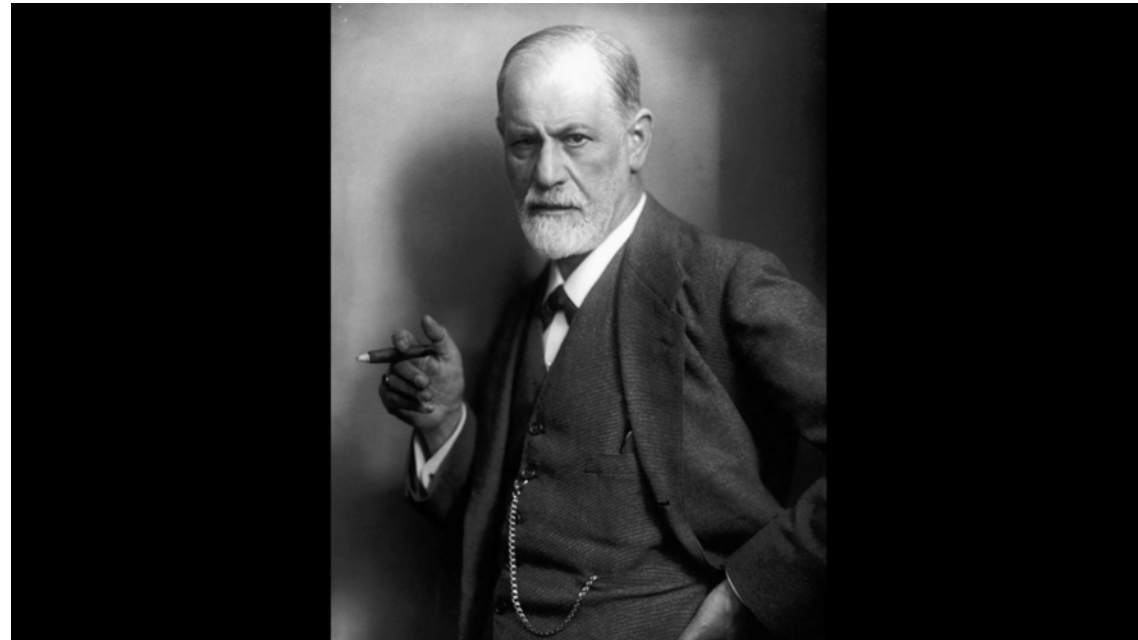


1 καὶ εἶπε Κύριος πρὸς τὸν Μωϋσῆν,  
 Τώρα θέλεις ἰδεῖ τί θέλω κάμει εἰς τὸν  
 Φαραῶ· διότι διὰ χειρὸς κραταιᾶς θέλει  
 ἐξαποστείλει αὐτούς· καὶ διὰ χειρὸς  
 κραταιᾶς θέλει ἐκδιώξει αὐτοὺς ἐκ τῆς  
 γῆς αὐτοῦ.

2 Ὁ Θεὸς ἐλάλησεν ἔτι πρὸς τὸν  
 Μωϋσῆν καὶ εἶπε πρὸς αὐτόν, Ἐγὼ  
 εἶμαι ὁ Κύριος· 3 καὶ ἐφάνην εἰς τὸν  
 Ἀβραάμ, εἰς τὸν Ἰσαὰκ καὶ εἰς τὸν  
 Ἰακώβ, μὲ τὸ ὄνομα, Θεὸς Παντοκρά-

Se hace retroceder el grupo constituido por la función, el conflicto, la significación, y surge otro con mayor intensidad: el grupo de la norma, la regla y el sistema.

Vassiliadis, Petros. *The Bible*. Greek translation by Neophytus Vamvas (2008). Fotografía. Disponible en línea: [https://www.greece.com/info/culture/greek\\_bible/](https://www.greece.com/info/culture/greek_bible/)



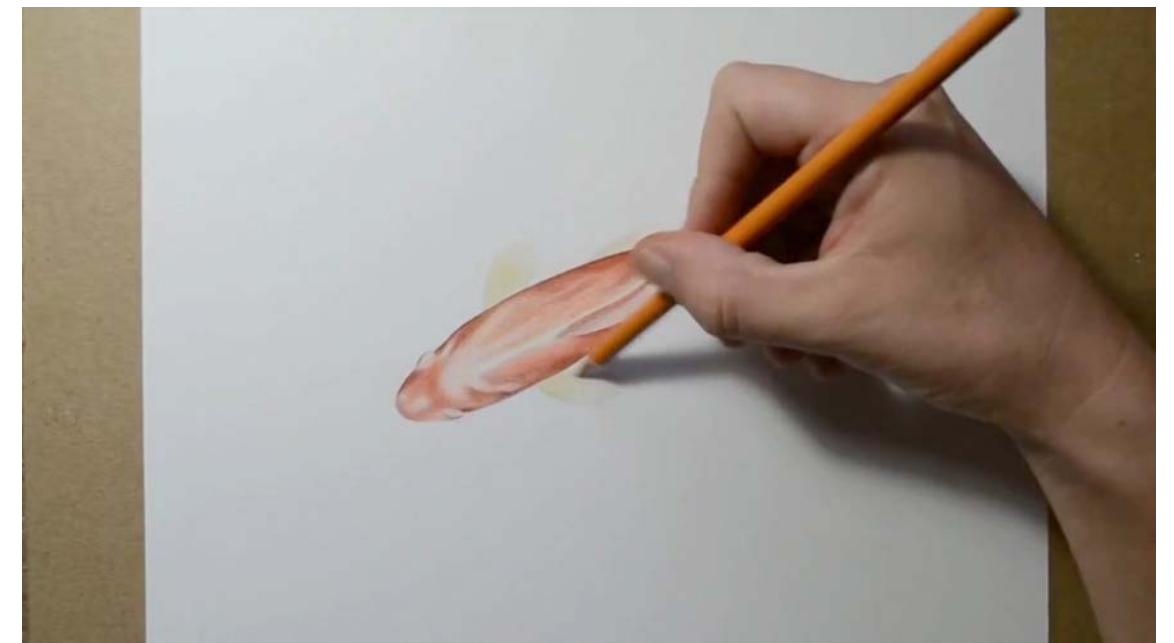
Deja de haber una separación de valores. Freud es un ejemplo de esta separación, ya que acerca el conocimiento a su modelo filológico y lingüístico.

Halberstadt, Max. *Photographic portrait of Sigmund Freud, signed by the sitter ("Prof. Sigmund Freud")*, 1921. Disponible en línea: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sigmund\\_Freud,\\_by\\_Max\\_Halberstadt\\_\(cropped\).jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sigmund_Freud,_by_Max_Halberstadt_(cropped).jpg)



Las ciencias a partir del siglo XIX no cesan en la búsqueda de esa región inconsciente en la que la representación se mantiene en suspensión.

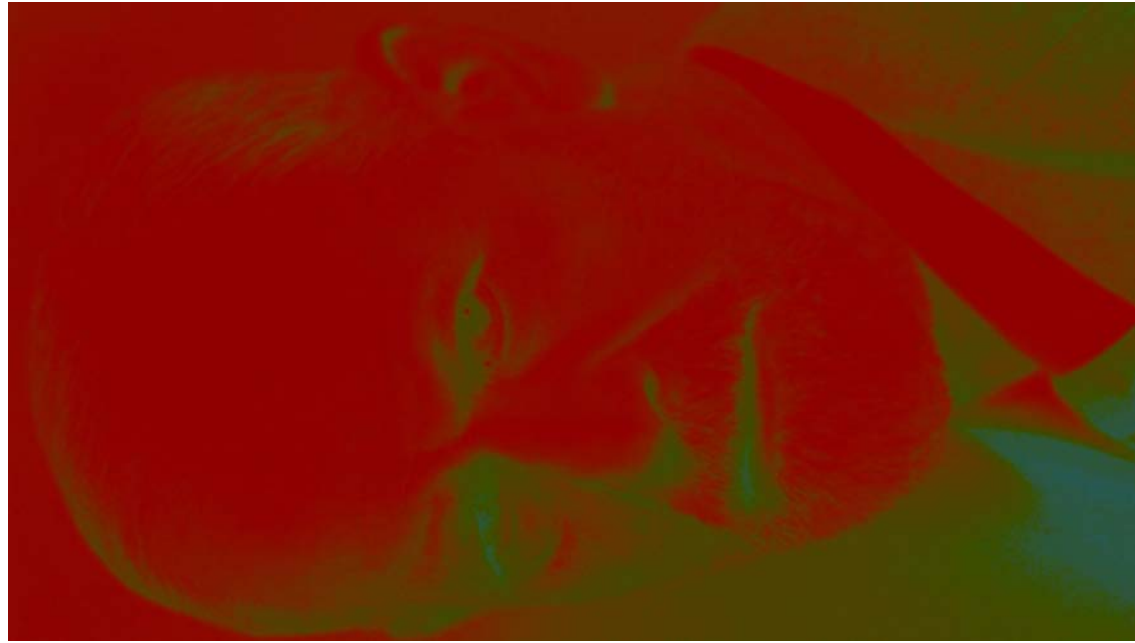
Sahand, Hoseini. *Money For Nothing*. 2020. Imagen disponible en línea: <https://unsplash.com/photos/VrJnsLH2nOY>



Las ciencias, cuando quieren sacar a la luz el orden de los sistemas, utilizan un elemento de representación de acuerdo con las dimensiones consciente-inconsciente.

Harris, Jonathan. *How to Draw a Goldfish, 3D Art Drawing*, 2013. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/bewhXNG636E>





Con ello consiguen que lo normal y lo patológico se difuminen y den lugar a una bipolaridad consciente-inconsciente.

Halberstadt, Max. *Photographic portrait of Sigmund Freud, signed by the sitter ("Prof. Sigmund Freud")*, 1921. Disponible en línea: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sigmund\\_Freud\\_by\\_Max\\_Halberstadt\\_\(cropped\).jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sigmund_Freud_by_Max_Halberstadt_(cropped).jpg)



La representación se define bajo un modelo consciente-inconsciente, en el que se sitúa al objeto en una constante movilidad trascendental.

NASA. *Space Shuttle - Lansiranje*. Vídeo de archive.org. Subido por Karta za Formenteru u jednom pravcu. 2016. Disponible en línea: <https://archive.org/details/SpaceShuttleLansiranje>



Toda conciencia humana desempeña el proyecto de remitir la conciencia del hombre a sus condiciones originales, el lugar de nacimiento.

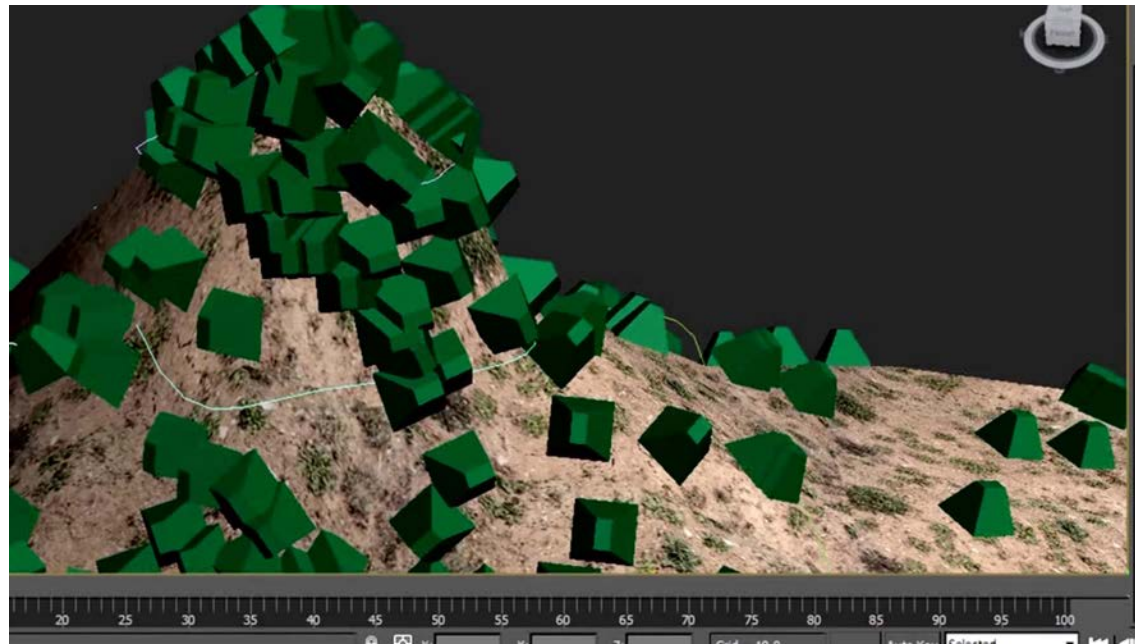
Friedel, Dave. *Tour Inside The Space Station*, 2011. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/CBwdZ1yloHA>



Un ascenso a los límites de la experiencia devuelto en un descubrimiento de lo no consciente constituye el paradigma de las ciencias del hombre.

NASA. *Ascent – Commemorating 30 years of Space Shuttle*. 2010. DVD. Fragmentos subidos por Michael Interbartolo a YouTube disponibles en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=2aCOyOvOw5c>





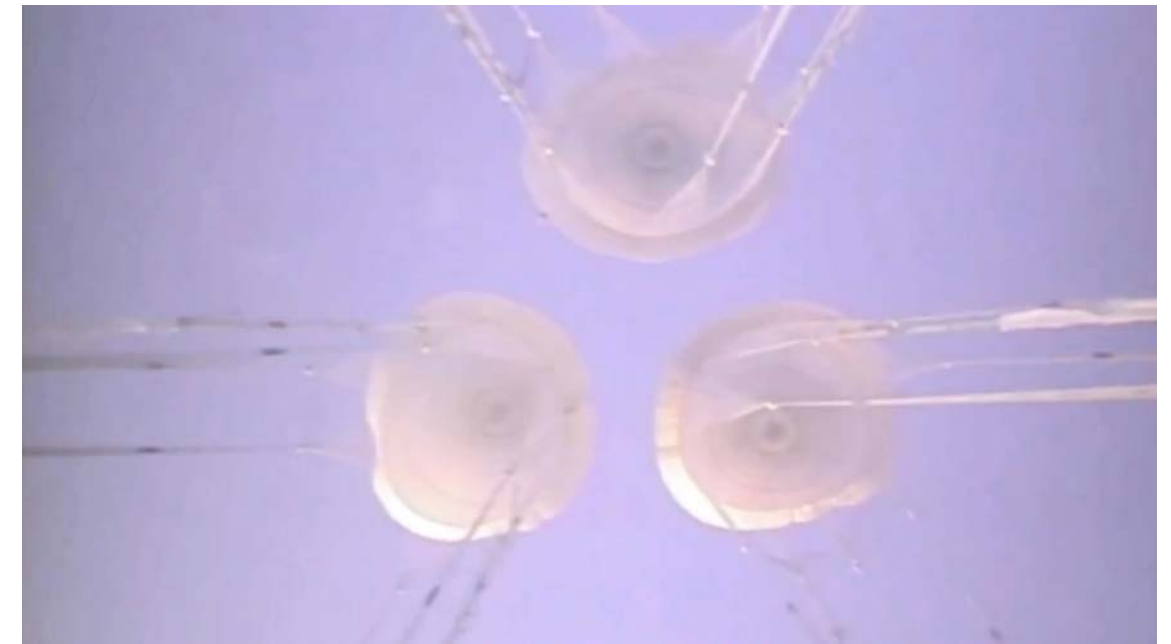
La representación no radica en un simple objeto. Es el terreno de las ciencias humanas en toda su extensión, la base general del saber a partir de la cual todo es posible.

Hurtado, *Dostin*. *Tutorial 3D MAX Montaña Con Bosque - Sistemas Unidos*, 2011. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/ACtL66YHjFE>



Continuamente se produce una reanudación crítica con respecto a ellas mismas. Van de aquello que será la representación a aquello que lo hace posible.

NASA. *Space Shuttle - Lansiranje*. Vídeo de archive.org. Subido por Karta za Formenteru u jednom pravcu. 2016. Disponible en línea: <https://archive.org/details/SpaceShuttleLansiranje>



El problema del inconsciente, los modos de conocerlo, no constituyen un problema interior de las ciencias humanas, sino un problema constitutivo de su existencia misma.

NASA. *Ascent – Commemorating 30 years of Space Shuttle*. 2010. DVD. Fragmentos subidos por Michael Interbartolo a YouTube disponibles en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=2aCOyO-vOw5c>



El objeto de las ciencias no es el hombre. Es una disposición general de todo conocimiento la que las reivindica. Constituyendo al hombre como objeto.

Ninou, Alicia. *LA HISTORIA IMPERFECTA, introducción a la Arqueología alternativa*. 2014. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=UGqIvQbBeWc>

cias ideológicas.

Cuando una ciencia es interrogada a nivel arqueológico, de alguna manera se está intentando desvelar aquello que la constituye en su positividad, revelando la configuración epistemológica que la ha hecho posible. Hay veces que se nos presenta la dificultad de que una configuración epistemológica, aun cuando sea perfectamente asignable en su positividad, puede muy bien no ser una ciencia, sin que por ello afecte su legitimidad.

Algunos temas con pretensiones científicas pueden encontrarse en el nivel de las opiniones sin que formen parte de la epistemología de su cultura o de la que ya no forman parte de ella. A partir del siglo XVII, la magia natural dejó de pertenecer a la episteme occidental y se prolongó a lo largo del tiempo por las creencias efectivas de la sociedad.

Las figuras epistemológicas pueden ser constituidas en su positividad por un análisis de tipo arqueológico, obedeciendo a su vez a dos grandes organizaciones diferentes: una perteneciente al carácter de objetividad y de sistematización por la cual permite definir las como ciencias; y otra que responde a criterios diferentes en los que su forma de coherencia y relación con su objeto están determinadas por su positividad única. Es posible que esta organización no responda a criterios formales de un conocimiento científico; sin embargo, ello no quiere decir que no pertenezca al dominio positivo del saber. Sería un error analizarlas como fenómenos de opinión o confrontarlas con las formaciones científicas; también sería equívoco tratarlas como una combinación en la cual se mezclasen de acuerdo con proposiciones variables elementos racionales y otros que no lo sean. Así, hay que reemplazarlas al nivel de la positividad que las hace posibles y determina su forma.

Nos encontramos ante una arqueología que desempeña dos funciones: determinar la manera que se dispone una episteme en la cual se encuentran enraizada, y, por otro lado, mostrar la diferencia de su configuración con respecto a las ciencias. Esta configuración no puede ser tratada de una manera negativa, sino como algo que la constituye en su propia figura, al lado de las ciencias y sobre la superficie arqueológica, constituyéndose como otras configuraciones de saber.

La gramática general, al igual que la teoría clásica del valor, poseía la misma estructura que la matemática cartesiana. Sin embargo, no eran constituidas ciencias en vista de los contemporáneos.

El mismo caso se aplica a las ciencias humanas, puesto que después de un análisis arqueológico poseen una configuración perfectamente positiva; pero en la manera en que son determinadas y dispuestas en la episteme moderna se comprueba que no pueden ser admitidas como ciencia, se disponen próximas a la biología, la economía y la sociología. No obstante, estas solo existen en la medida en que se alojan en ellas o en su espacio de proyección, manteniendo con ellas una relación diferente a la que se podría establecer entre dos ciencias similares. Dicha relación supone la transferencia de modelos exteriores

en la dimensión del inconsciente, conciencia y retorno de la reflexión hacia el lugar del que provienen los modelos exteriores. Por tanto, las ciencias humanas de acuerdo con su positividad y la episteme moderna no pueden ser descriptas como ciencia; aunque su nombre sea dispuesto como ciencias humanas cabe su definición al hecho que presentan una arqueología basada en las propias ciencias. Las ciencias humanas en relación con el hombre deben disponer a este como dominio positivo del saber y no como objeto de ciencia.

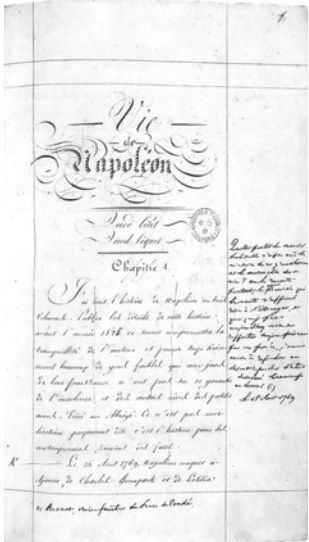
La historia

La historia es considerada la primera y más originaria de todas las ciencias del hombre; ocupa una posición que no se encuentra entre las ciencias humanas ni al lado de ellas: mantiene una relación extraña, indefinida, imborrable y más fundamental de lo que sería una relación de proximidad en un espacio común.

La historia existió antes de constituirse las ciencias humanas, ejerciendo en la época clásica diferentes funciones, entre ellas: memoria, mito, transmisión de palabras y del ejemplo, vehículo de tradición, conciencia crítica del presente, desciframiento del destino de la humanidad, anticipación del futuro, promesas de un retorno.

Lo que caracteriza a la historia de la época clásica era el poder ordenar el tiempo de los humanos en el devenir del mundo, extendiendo el principio y el movimiento de un destino humano, convirtiéndose en una historia lisa, uniforme a todos los hombres, las cosas, los animales y todo ser vivo o inerte. En el momento en que esta unidad se fragmenta a principios del siglo XIX produce un trastorno en la episteme occidental que da como resultado el descubrimiento de una historicidad propia de la naturaleza, definiendo a cada ser vivo su trayectoria y sus formas de integración de acuerdo con el medio que le rodea; percibiendo cómo el trabajo o lenguaje desencadenan una historicidad propia que no tienen cabida en el relato común de las cosas y los hombre, donde la producción presenta modos de desarrollo, el capital modos de acumulación y el precio leyes de oscilación y cambios que no tienen lugar en leyes propias naturales ni pueden reducirse al desplazamiento de la humanidad.

Por último, el lenguaje no es modificado con las migraciones, el comercio y las guerras, según acontecimientos acaecidos al hombre o aquello que la fantasía pudiese inventar. El lenguaje es modificado por las formas fonéticas y gramaticales que lo cons-



**Beyle, Henri “Stendhal”.  
Vida de Napoleón con anotaciones del autor (Portada). 1876.  
Fotografía de Wikimedia Commons.**



tituye, que presentan leyes internas de funcionamiento y una cronología propia que se desarrolla en un tiempo destacado por su coherencia singular.

El siglo XIX desencadena un cambio en el que las cosas reciben una historicidad propia que las libera de un espacio continuo impuesto por la cronología de los hombres. El hombre se encuentra despojado de los contenidos que le constituían a lo largo de la historia: la naturaleza ya no habla de la creación o del fin del mundo, de su dependencia o su juicio próximo puente, habla tan solo de un tiempo natural. Las riquezas ya no indican la antigüedad por el retorno de una edad de oro; habla tan solo de condiciones de producción que se modifican a lo largo de la historia; el lenguaje no lleva las primeras palabras que resonaron, llevan su propia identidad.

El ser humano desde que habla, trabaja y vive, se encuentra embrollado en historias que no le son subordinadas ni le son homogéneas. Todo ello debido a la fragmentación del espacio que se extendía de manera continuada en el saber clásico. Aparece así el hombre liberado de su propio devenir, el hombre de principios del siglo XIX se encuentra deshistorizado.

Si analizamos la relación existente entre la historia y las ciencias humanas, la historia dispone de una base donde las ciencias del hombre puedan establecerse: determinará el lugar cultural, el episodio cronológico, la inserción geográfica donde poder reconocer su validez con respecto al saber; y distinguirá una frontera que las limita y no las deja constituirse como elemento de universalidad.

Con la historia, el hombre ya no se sitúa como un objeto intemporal de un saber carente de edad. A pesar de intentar evitar toda referencia histórica, no hacen otra cosa más que evidenciar un episodio cultural en relación con otro (aquel que se aplica como objeto, aquel que enraíza su propia existencia, su modo de ser, sus métodos y sus conceptos) la historia. Por tanto, determina el episodio cultural por el que las ciencias humanas son constituidas, sincroniza un episodio cultural con ellas mismas y con el que ha tenido lugar. Entendemos que la positividad del hombre no aparecerá sin que esta se encuentre limitada por lo ilimitado de la historia. Vemos constituirse así un movimiento interior que remite de una manera constante a todas las positividades: las ciencias humanas forman parte de una oscilación que intenta retomar la forma de su propia positividad al tratar de pasar de lo consciente al inconsciente.

Respecto a la historia, se produce una oscilación parecida. Sin embargo, esta vez la positividad del hombre no es tomada como objeto, como sí ocurría en las ciencias humanas (manifestándose empíricamente por el trabajo, la vida y el lenguaje); esta vez, el juego transcurre entre los límites temporales que definen las formas singulares del trabajo, de la vida, el lenguaje y la positividad histórica del sujeto que, a través del conocimiento, encuentra acceso a ellas (trabajo, vida, lenguaje).

En relación con las ciencias humanas, el sujeto y el objeto se encuentran unidos en un recíproco poner en duda. Este poner en duda se desarrollaba en el interior mismo de un conocimiento positivo y por el progresivo develamiento de lo inconsciente por la conciencia. Con la historia, se hace mediante los confines exteriores del objeto y del sujeto, designando una erosión para que ambos se encuentren sometidos a una dispersión que lo separan uno del otro, trasladándolos a una positividad calmada, arraigada y definitiva.

Para las ciencias humanas lo inconsciente era el sujeto más fundamental, que muestra que había que pensar siempre en aquello que estaba ya pensado en su nivel de germinación. En relación con la historia, el hecho de descubrir la ley del tiempo como límite externo de las ciencias humanas, hace que la historia exponga que: aquello que se ha reflexionado, será proyectado aún por un pensamiento que todavía no se ha mostrado.

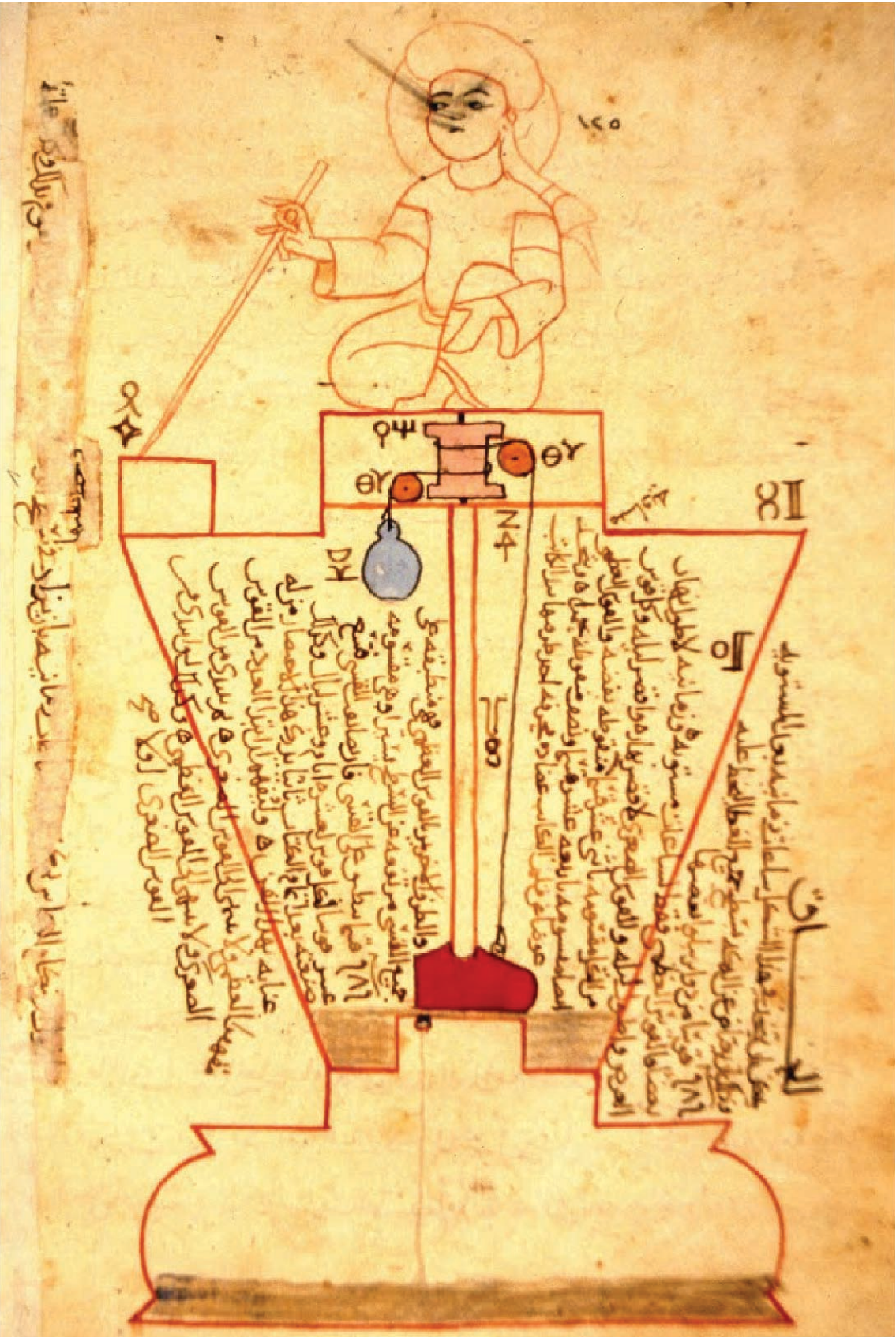
Ello nos lleva a pensar que lo inconsciente y la historia son las dos caras de una finitud que forma su propio fundamento con respecto a sí misma y que hace aparecer la figura del hombre a partir del siglo XIX: una finitud sin infinito, que nunca termina, que siempre está retirada con relación a sí misma, que se aleja en el pensamiento en el momento mismo que se piensa, y que siempre queda tiempo para pensar de nuevo en lo que ya se ha pensado.

En el pensamiento moderno el historicismo y la analítica de la finitud se enfrentan entre sí. El historicismo es una manera de entender la relación crítica que existe entre la historia y las ciencias humanas. Se encuentra en el nivel de las positividades: el conocimiento positivo del hombre está limitado por la positividad histórica del sujeto que conoce, que en el momento de percibir la finitud se mezcla en una relatividad de la que no es posible escapar y que es absoluta. Ser finito se considera estar preso por las leyes de la perspectiva que limitan la percepción de la comprensión e impiden constituirse como intelectual universal definitiva.

Todo conocimiento se realiza en una vida, una sociedad, un lenguaje que tiene una historia. Esta historia determina el poder comunicarse con otras formas de vida, otros tipos de sociedad y otras significaciones. Es por ello que el historicismo implica siempre una cierta filosofía, una metodología de la comprensión viva, de la comunicación infrahumana y de la hermenéutica, que hace que las diferentes posibilidades formadas por la historia y depositadas en ella puedan entrar en contacto unas con otras, involucrarse en toda forma de conocimiento, liberar el contenido que dormitan ellas. No se encuentran determinados por unos límites constituidos como fundamentales, sino que son totalidades parciales, cuyas fronteras pueden cambiarse hasta cierto punto sin que puedan extender un análisis definitivo y una elevación totalitaria.

Por ello, el papel fundamental que desempeñaba la finitud era hacer surgir el fundamento que hace posible a toda positividad. A diferencia del historicismo, que busca la





Al-Jazari's. Reloj de escriba. Siglo XII. Ilustración en el libro del mismo autor. *El libro del conocimiento de dispositivos mecánicos ingeniosos.*



Ernst, Max. *Sign for a School of Pirates*. 1965. Litografía. Inter-American Development Bank, Washington, Estados Unidos. Max Ernst estuvo fuertemente influido por el psicoanálisis.



posibilidad y la justificación de las relaciones entre totalidades limitadas, cuyo modo de ser está determinado por la vida, las formas sociales y las significaciones de lenguaje; la analítica de la finitud busca la relación del ser humano con el ser que designa su finitud, haciendo posibles las positivities en su modo de ser.

### *Psicoanálisis y etnología*

El psicoanálisis y la etnología ocupan un lugar destacado en nuestro saber, ya que ponen en duda, critican y discuten todo aquello que parece ya adquirido. El psicoanálisis se mantiene más próximo a una posición crítica que la constituida por las ciencias humanas.

A diferencia de las ciencias humanas que se encuentran en una posición entre conciencia e inconsciente, el psicoanálisis avanza hacia un lugar entre representación y finitud: las ciencias humanas avanzan hacia el inconsciente, esperando que este se descubra poco a poco en el análisis de la conciencia. En su lugar, el psicoanálisis señala directamente hacia esa región, hacia aquello que está allí y que se apropia donde el psicoanálisis centra su mirada en la inaccesibilidad de todo conocimiento teórico del hombre, de toda aprehensión en términos de significación, de conflicto o de función donde los contenidos de conciencia se articulan o permanecen abiertos sobre la finitud del hombre.<sup>137</sup>

Sin embargo, las ciencias humanas siguen un camino diferente al resto de ciencias. Centran su mirada en el inconsciente, es decir, en la región donde la representación se abre hacia la finitud. Un lugar carente de normas y conflictos. Todo esto formaría parte de la mitología freudiana, que seguiría el mismo camino de las ciencias humanas. El saber se aloja en la representación, lo limita y define hacia el exterior, donde la posibilidad misma de la representación no puede ser más que mitología.

Cuando se sigue el movimiento del psicoanálisis, se recorre un espacio epistemológico en su conjunto, donde las figuras que plantea son las formas de la misma finitud: la muerte a partir de lo cual es posible el saber general, la figura de la duplicación empírico-trascendental que caracteriza en la finitud el modo de ser del hombre, el deseo de permanecer siempre impensado dentro del pensamiento, la norma-lenguaje (palabra y sistema de palabra) donde el psicoanálisis se esfuerza por hacer hablar. Por último, donde la significación toma su origen más lejano que él mismo y promete un retorno en todo acto de análisis. La muerte, el deseo y la norma no pueden encontrarse en el interior de un saber que recorre su positividad en el dominio empírico del hombre, pero de alguna

<sup>137</sup> Entiéndase que la psicología nos remite al origen, del cual expande diferentes posibilidades todas ellas materializadas exclusivamente en el mundo fáctico (reglas). El origen es creación de ideas, nunca materialización de esas ideas.

manera sirven para designar las condiciones de posibilidad de todo saber sobre el hombre.

Al profundizar en el interior del lenguaje, se adentra más allá de toda significación, donde el sistema se ve vacío; cuando el deseo es manifestado en su estado más pleno.<sup>138</sup> Cuando la muerte domina toda función psicológica posicionándose como norma única, basta entonces con que la locura es manifestada en su forma presente. Locura según la experiencia moderna, que muestra su verdad y su alteridad. Nos referimos a la finitud a partir de la cual lo que somos, pensamos y sabemos se encuentra ante nosotros, en una existencia real e imposible; pensamiento que no podemos pensar, objeto de nuestro saber pero que se escapa siempre; que se diferencia de la experimentación, la conciencia, la rutina de la razón desencaminada y la búsqueda de señales de otro mundo tal como sucedía en el siglo XVI.

Por esta razón, el psicoanálisis encuentra esta locura que los psiquiatras llaman esquizofrenia; locura que se manifiesta y se retira bajo las formas de la finitud por las cuales avanza indefinidamente en lo interminable, aquello que se ofrece voluntaria que involuntariamente en el lenguaje del paciente. El psicoanálisis a través de la psicosis se sitúa en el lugar donde no se tiene ningún acceso, un lugar no demasiado lejano sino demasiado cerca, donde el análisis se encamina lentamente.<sup>139</sup>

Sin embargo, este psicoanálisis en relación con cualquier saber general en el orden de las ciencias humanas no puede desplegarse como puro conocimiento especulativo o teoría general del hombre, ya que no puede atravesar el campo completo de la representación por la sencilla razón de que dicha apertura no puede ser realizada sino a través del conocimiento que se tiene del hombre, o a través del mismo hombre: limitado por la muerte, el deseo y lenguaje por el cual se articula sus normas.<sup>140</sup> Todo saber analítico se encuentra ligado a una práctica; por ese motivo, nada es más extraño para el psicoanálisis que una teoría general del hombre o antropología.

El psicoanálisis se coloca en la dimensión del inconsciente (interior crítico que emana desde el interior de las ciencias humanas). La etnología se coloca en la historicidad (ese balanceo que hace de las ciencias humanas sean proyectadas hacia el exterior).

<sup>138</sup> El interior del lenguaje es el significado, es decir, el significado que da lugar al significante. Significado entendido como origen, ilimitado, fuente generadora de ideas.

<sup>139</sup> Ese lugar al que no se tiene ningún acceso es el origen.

<sup>140</sup> Aquello que representa el psicoanálisis (estética) no puede atravesar el mundo fáctico puesto que conlleva unas limitaciones. Entiéndase que el origen es ilimitado carente de forma y medidas, en él no tiene cabida aquello que es límite.

**CAPTURAS T21.03\_04 VÍDEO 4. HISTORIA. EN BUSCA DEL INFINITO: INTERPRETACIÓN DE LOS CONCEPTOS CLAVES EN ARTE, SIGUIENDO LAS PROPUESTAS DE AUTORES REFERENCIALES**



El S.XIX desencadena un cambio en el que las cosas reciben una historicidad propia que las libera de un espacio continuo impuesto por la cronología del hombre.

Lang, Jonathan. *Other, Analogue Clock*, 2012. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=JEJqy1Wlovw>



El hombre de principios del siglo XIX se encuentra deshistorizado.

Molina, Jorge Lázar. *Cueva de la Virgen o de Neptuno. Cartagena, diciembre 2011*. 2012. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/949bmKuBgv0>



El sujeto y el objeto se encuentran unidos en un recíproco cuestionamiento en el interior de un conocimiento positivo por el desvelamiento de lo inconsciente por la conciencia.

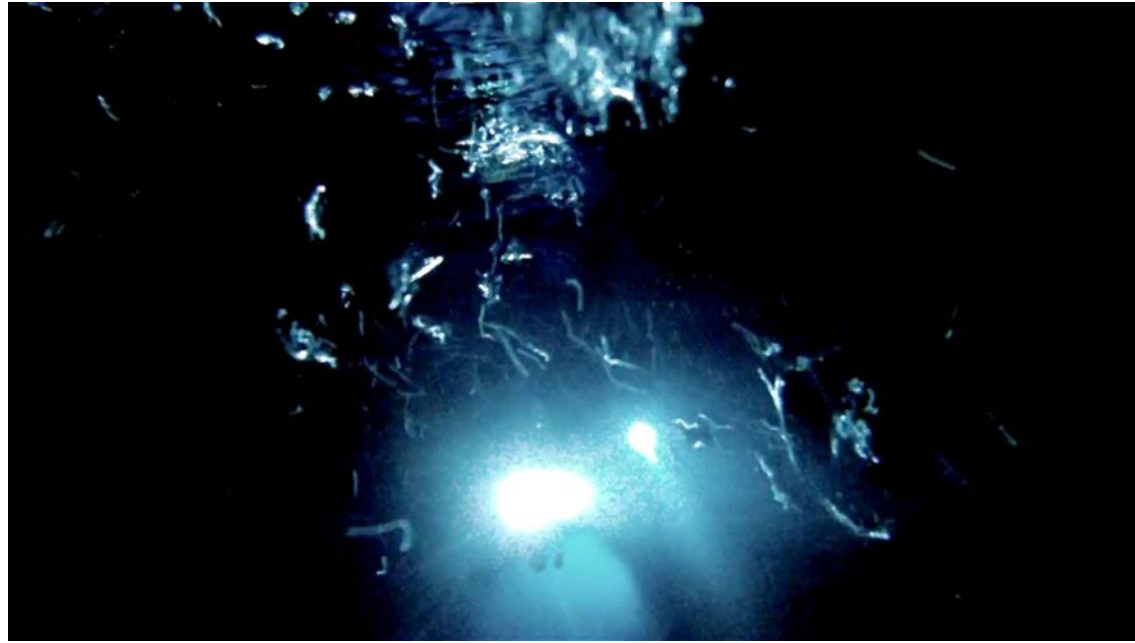
Shawn K. *Analog Clock Destruction*. 2013. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=cMkqi1HcFFI>



Lo inconsciente y la historia son las dos caras de una finitud que forma su propio fundamento con respecto a sí misma.

Nottingham Caves. *PO5 flythrough, Columns Cave, Park Terrace*, 2012. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=f3KcYnuPrPk&feature=share>





Las riquezas ya no indican la antigüedad por el retorno de una edad de oro. Hablan tan solo de condiciones de producción que se modifican a lo largo de la historia.

Molina, Jorge Lázaro. *Cueva de la Virgen o de Neptuno. Cartagena, diciembre 2011. 2012.* Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/949bmKuBgv0>



La positividad del hombre no es tomada como objeto, como sí ocurría en las ciencias humanas. Se manifiesta empíricamente por el trabajo, la vida y el lenguaje.

ATi Wolf: *Ticking Sternreiter Mechanical Alarm Clock* (Nickel) 2011. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/xbTpwGiLtrA>



La ley del tiempo como límite externo de las ciencias humanas, muestra que todo lo que sea pensado lo será por un pensamiento que todavía no ha salido a la luz.

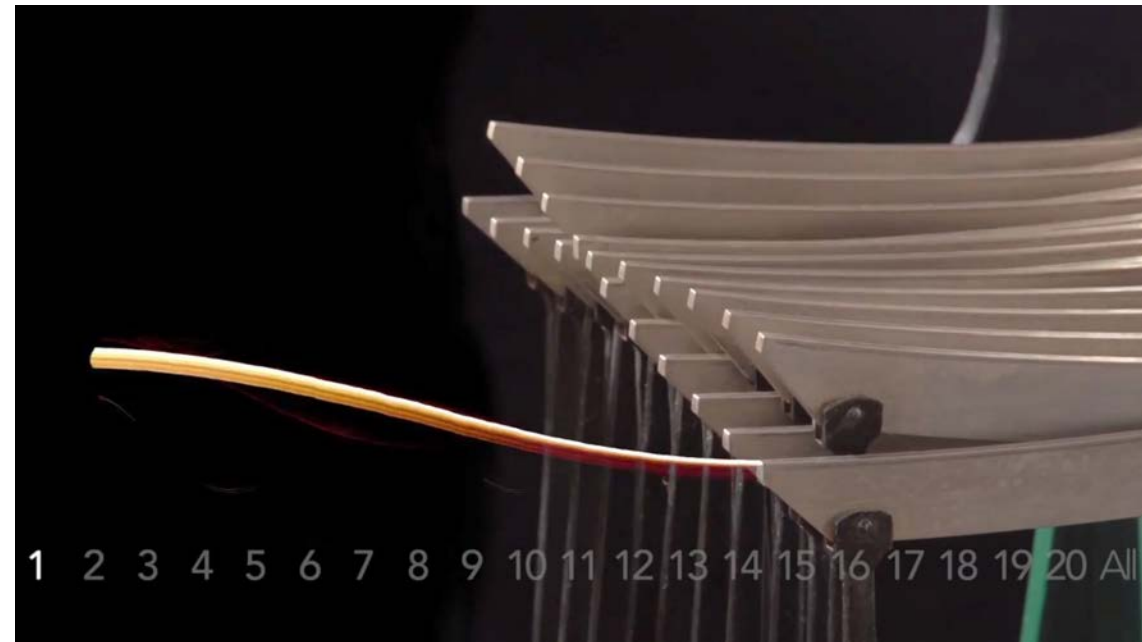
Boden, Rich. *Mobile Cave, Romania, Part II, The Upper Galleries, 2013.* Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/rvYEVxxR0ys>



La analítica de la finitud busca la relación del ser humano con el ser que designa su finitud, haciendo posibles las positivities en su modo de ser.

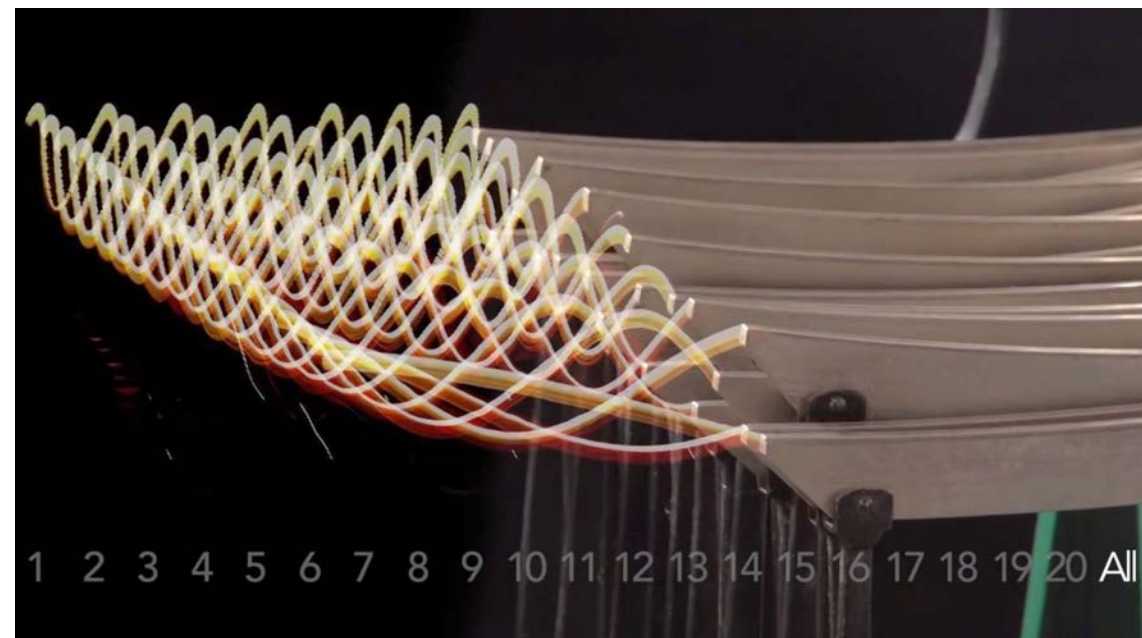
Nottingham Caves. *PO5 flythrough, Columns Cave, Park Terrace, 2012.* Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=f3KcYnuPrPk&feature=share>





El psicoanálisis centra su mirada en la imposibilidad de todo conocimiento teórico del hombre, de toda aprehensión en términos de significación.

Hammack, Bill. Kranz, Steve. Carpenter, Bruce. *Bonus: Rocker arms: sinusoids in two different directions*. 2014. Vídeo disponible en línea: <https://podbay.fm/p/engineerguy-videos-and-audio/e/1416963782>



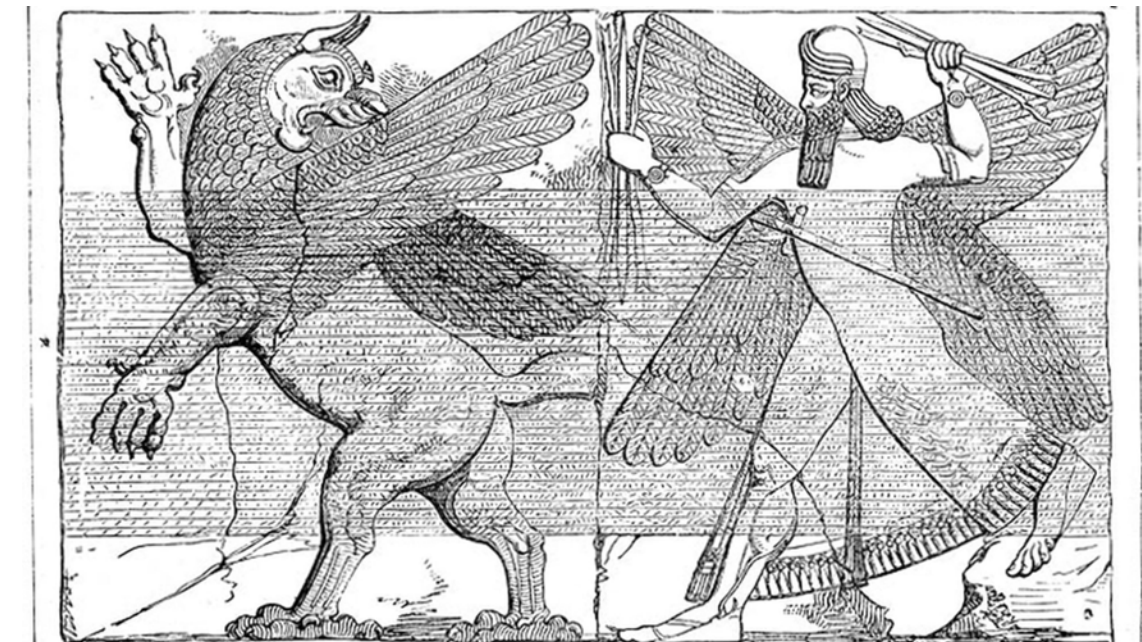
Este psicoanálisis no puede desplegarse como teoría general del hombre, ya que no puede atravesar el campo completo de la representación.

Hammack, Bill. Kranz, Steve. Carpenter, Bruce. *Bonus: Rocker arms: sinusoids in two different directions* 2014. Vídeo disponible en línea: <https://podbay.fm/p/engineerguy-videos-and-audio/e/1416963782>



La etnología y el psicoanálisis se convierten en ciencias de lo inconsciente por dirigirse a aquello que, fuera del hombre, permite que se entienda como saber positivo.

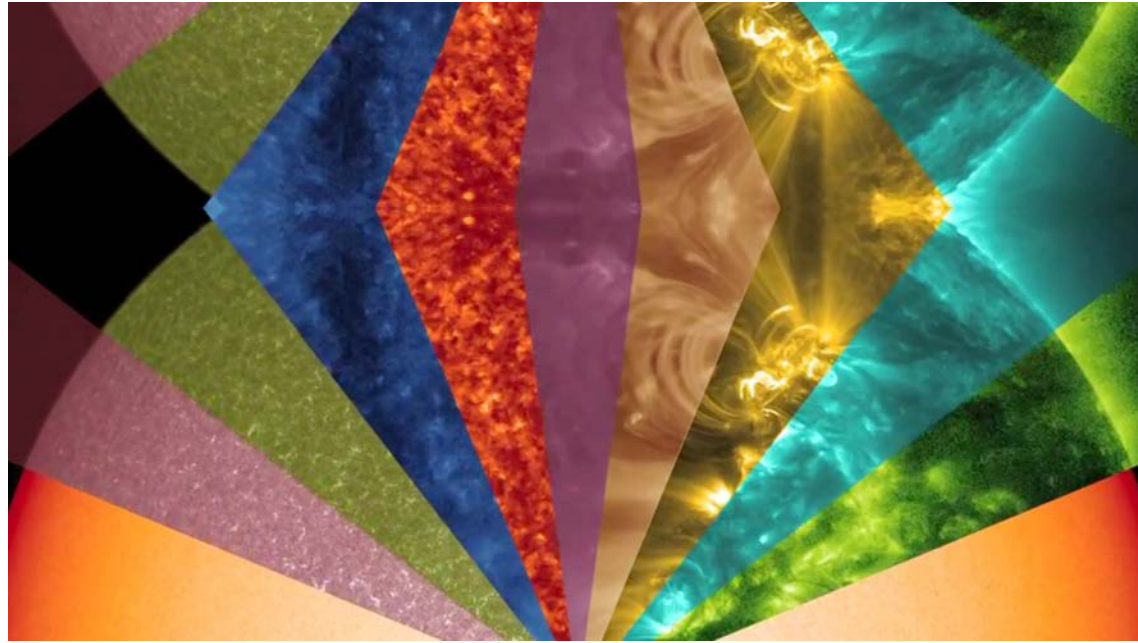
Khan Academy. *Discovery of the Visible Spectrum*, 2012. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=TNDzI-9BWcl>



La etnología se sitúa en un espacio donde el psicoanálisis siempre se ha expandido desafiando los mecanismos de la sociedad inmersa en la presión y represión colectiva.

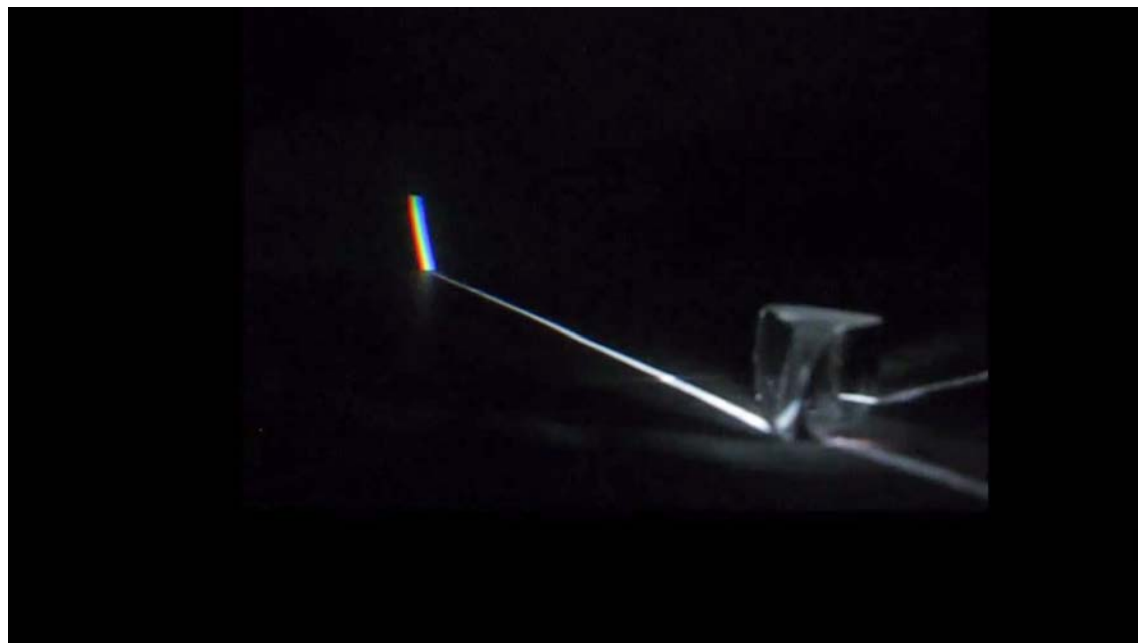
Nyström, Anton. «Marduks strid med Tiamat», *Allmän kulturhistoria eller det mänskliga lifvet i dess utveckling, bd 1*. 1900. Archivo jpg. de Wikipedia. Disponible en línea: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Marduks\\_strid\\_med\\_Tiamat.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Marduks_strid_med_Tiamat.jpg)





El psicoanálisis, a través de la psicosis, se sitúa en el lugar donde no se tiene ningún acceso, un lugar no demasiado lejano sino demasiado cercano.

ALLPE. *El Sol visto en todas sus longitudes de onda (la vez)*. 2013. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/yIUdxbBWAUw>



Nada es más extraño al psicoanálisis que una teoría general del hombre o la antropología.

Se sigue moviendo. *El experimento de Newton con unos prismáticos y un proyector*. 2014. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/td3BVu-KQ1A>



La etnología intenta definir el estudio de las sociedades sin historia desde el lado de los procesos inconscientes que caracterizan el sistema de una cultura.

Free-Photos: *Berg Gletscher Schnee Bereich*. 2016. Pixabay. Fotografía. Disponible en línea: <https://pixabay.com/de/photos/berg-gletscher-schnee-bereich-1209497/>



El hecho de que se piense en vías de terminar, de que la cultura se plantee fuera de ella y contra ella implica la idea de la desaparición del hombre.

Suspicious0bservers. *The Great Secret of Water, Dr. Gerald H. Pollack*, 2014. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/Jd2tPtqSyNY>



Anónimo. *Fray Bernardino de Sahagún* (c.1499 - 1590). Siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Historia de México Castillo de Chapultepec.

Sin embargo, la etnología no tiene una relación fundamental con la historicidad, ya que tradicionalmente es el conocimiento de los pueblos sin historia. A pesar de ello, estudia las culturas (bien por falta de documentos, elección sistemática), estructuras invariables en la sucesión de los acontecimientos, encaminándonos a un discurso cronológico donde intentamos reflejar el interior de nuestra propia cultura, para hacer surgir correlaciones sincrónicas en otras formas culturales. La etnología no sería posible sino a partir de un compromiso con nuestra historicidad y la de todos los hombres que constituyan el objeto de una etnología de nuestra propia sociedad. Se enraíza en lo propio de la historia de nuestra cultura a la relación fundamental con toda historia que permite unirse a otras culturas en modo de teoría pura.

De la misma manera en que el psicoanálisis no puede desplegarse a través de la relación singular y transferencia que lo provoca, la etnología no toma sus dimensiones propias sino a través de la histórica, retenida, pero siempre actual del pensamiento europeo en relación consigo mismo y con otras culturas.

Con esta relación, la etnología no intenta borrar el historicismo, sino profundizar instalándose en lo más profundo de este. No se centra en él, intenta relacionar los contenidos empíricos tal como hace la psicología, la sociología o el análisis de las literaturas y de los mitos con una positividad histórica del sujeto que los percibe. Es decir, sitúa las formas singulares de cada cultura, las diferencias con respecto a las otras, los límites que las define y encierra en su propia coherencia, la relación entre sus dimensiones y las relaciones con cada una de las tres grandes posibilidades (la vida, el lenguaje, la necesidad y el trabajo).

La etnología muestra la normalización de las grandes funciones biológicas, las reglas que las hacen posibles a las formas de cambio, de producción y de consumo, los sistemas organizados en torno al modelo de estructuras lingüísticas de una cultura. Avanza hacia la articulación de las ciencias humanas con la biología, la economía, la filología y la lingüística; es decir, las relaciones entre cultura y naturaleza. Sin embargo, vuelve a resurgir el problema con la historia, al intentar vislumbrar el suceder histórico de cada cultura, partiendo de su origen, utilizando para ello una estructura de símbolos y reglas establecidas con el fin de averiguar si la historia responde a procesos acumulativos o circulares, continuos o fluctuantes regulados, naturales o sometidos a desequilibrios. Gra-

cias a que la historia establece un sistema, las ciencias humanas pueden establecerse en una cultura y una estructura de sincronización.

La etnología, al igual que el psicoanálisis, no de la misma manera que las ciencias humanas, sino en la región que hace posible un saber sobre el hombre, atraviesa el espacio del saber en un movimiento que intenta alcanzar los límites. Descubre los espacios exteriores de la representación al deseo, de la norma a la muerte; perfila el extremo límite del lenguaje y la práctica analítica, las figuras de la finitud; se aleja en el interior de las relaciones singulares que la cultura occidental establece con las otras culturas.

A partir de allí, se aprecian los contornos de las representaciones que los hombres pueden darse de sí mismos en una civilización, de su vida, de sus necesidades, de las unificaciones en torno al lenguaje. A partir de dichas representaciones, los hombres realizan las funciones de la vida, las reglas a través de las cuales experimentan y mantienen sus necesidades, los sistemas sobre los que se da cualquier significación.

Lo interesante de la etnología y el psicoanálisis entonces no es la búsqueda de la parte más secreta de la naturaleza, penetrar en lo más profundo de la naturaleza, como cometido de las ciencias del hombre, aquello que la episteme occidental sitúa al hombre en el límite y lo dispone a un posible saber. Estas se convierten en ciencias del inconsciente, no por el hecho de alcanzar al hombre desde lo más profundo de su conciencia, sino por dirigirse a aquello que fuera del hombre permite que se sepa cómo saber positivo, aquello que se da y escapa de su conciencia.

El psicoanálisis y la etnología recorren el dominio entero, expanden sus conceptos por todas partes, proponen sus métodos de desciframiento y sus interpretaciones, y se diferencian de las ciencias humanas en la medida en que no son ciencias al lado de otras.

Las ciencias humanas no aseguran una culminación plena con respecto a otras ciencias, no son totalmente independientes de todo lo que se descubra, no remiten a otras ciencias. A pesar de poseer un cierto carácter universal, no se acercan al concepto general del hombre: no distingue lo que puede a ver de específico, de irreductible en el hombre, no uniformemente valioso que se daba la experiencia. Las ciencias humanas no pueden prescindir del concepto del hombre, ni pasar de él, ya que siempre están dirigidas hacia lo que constituyen los límites exteriores del hombre.

El psicoanálisis y la etnología no se centran en encontrar lo mejor, lo más puro y liberado, sino que se dirigen hacia aquello que fomenta la positividad del hombre. Son consideradas más bien contraciencias, no por el hecho de ser menos racionales objetivas, sino por dirigirse a la base epistemológica y fundir al hombre, a diferencia de las ciencias humanas que hacen y rehacen su positividad.

El psicoanálisis y la etnología establecen juntos la posibilidad de un discurso sin discontinuidad, doble articulación de la historia de los individuos sobre el inconsciente de





Escher, Maurits Cornelis. *Bond of Union*. 1956. Litografía.





Buñuel, Luis. *Un perro andaluz* (fotograma con Pierre Batcheff). 1929. Película cinematográfica. Producida por Luis Buñuel.



Buñuel, Luis. *Un perro andaluz* (fotograma con Pierre Batcheff). 1929. Película cinematográfica. Producida por Luis Buñuel.



las culturas y la historicidad de las culturas sobre el inconsciente de los individuos.

Se aprecia la importancia de una etnología que intenta definir el estudio de las sociedades sin historia. Trata su objeto desde el lado de los procesos inconscientes que caracterizan al sistema de una cultura; establece la relación de historicidad implantada de toda etnología en el interior de un espacio donde el psicoanálisis siempre se ha expandido. Desafían los mecanismos y las formas de la sociedad inmersa en la presión y la represión colectiva, para encontrar lo que el análisis puede descubrir en el nivel de los individuos. Definirá los sistemas de los inconscientes culturales el conjunto de estructuras formales que harían significativos los discursos míticos, con herencia y necesidad a reglas que rigen necesidades, fundamentando la vida fuera de la naturaleza y de las funciones biológicas.

La importancia de que el psicoanálisis añada la dimensión de la etnología no es por una explicación sociológica de los fenómenos que se manifiestan a través de los individuos, sino por el descubrimiento de una estructura formal que el inconsciente también posee. El psicoanálisis y la etnología no se superponen uno a la otra. No se unen, sino que se cruzan en dos líneas: una orientada a la fusión del significado en el espacio del sistema del significante del cual viene y se representa; la otra hace referencia a una analogía de significados múltiples (mitologías), a una unidad de estructura cuyas transformaciones darían lugar a la diversidad de relatos.

Asimismo, el psicoanálisis y la etnología nunca podrían articularse una sobre la otra. El hecho de que se encuentren próximos no es debido a que un individuo forme parte de su grupo o que una cultura se refleje o exprese en un individuo. Expresado de otra manera, se tiene un punto común, constituido por la experiencia única del individuo en un sistema a partir del cual se constituyen las herramientas de una cultura: en cada instante de la estructura propia de la experiencia individual, se encuentra en los sistemas de la sociedad un cierto número de posibles elecciones y de posibles exclusiones. A la inversa, las estructuras sociales encuentran en cada uno de sus puntos de elección un cierto número de individuos posibles y otros que no son; en el lenguaje. La estructura lineal hace posible la elección entre varias palabras o varios fonemas y la exclusión de todos los demás.<sup>141</sup>

Se formaría, por tanto, una teoría pura de lenguaje que otorga a la etnología y al psicoanálisis la obtención de su modelo formal. Una disciplina que relacionaría la etnología con las ciencias humanas y las positividades que lo limitan, así como la dimensión del psicoanálisis que relaciona el saber del hombre con la finitud que lo determina.

La lingüística, por otra parte, constituiría una ciencia perfectamente fundada en el orden de las positividades exteriores del hombre (ya que se trata de lenguaje puro), que

<sup>141</sup>Recordar que el verdadero poder del ser (entendido como origen) es su capacidad de recreación y al mismo tiempo su capacidad de singularizarse, y estas características permiten que el singular ascienda a lo universal. Es esa recreación la que nos permite entender la singularidad como universal.

atravesaría todo el espacio de las ciencias humanas, llegaría a la cuestión de la finitud (ya que es a través del lenguaje y en él mismo donde el pensamiento puede pensar: en sí mismo es una positividad que vale como fundamental).

### *La lingüística*

Por encima de la etnología y el psicoanálisis, más bien entre ellos, existe una tercera contraciencia que vendría a recorrer todo el campo constitutivo por las ciencias humanas, que desbordaría por el lado de las posibilidades como por el de la finitud, formando una contestación más general.

Al igual que la psicología y la etnología harían aparecer las formas límites de las ciencias humanas, indagaría en esa región sombría donde el saber del hombre establece a través del inconsciente y la historia su relación con aquello que las hacen posibles. La psicología, la etnología y la lingüística permiten que el hombre sea conocido. Sin embargo, la utilización de un pensamiento como el citado anteriormente determinan el destino del hombre enfocado de una manera diferente. El destino del hombre es el camino que lo lleva a las formas de su nacimiento, a la patria que lo ha hecho posible y con ello se determina su fin, puesto que la lingüística ya no hablará del hombre mismo, como tampoco el psicoanálisis o la etnología.

A finales del siglo XIX y principios del XX se quiso unificar las ciencias humanas bajo conceptos tomados de la biología y la economía. Sin embargo, la lingüística adquiere un papel más fundamental por el hecho de una restructuración de contenidos. Dicho enfoque no engloba un reproche teórico sobre conocimientos adquiridos fuera de ella misma, interpretación de conocimientos dados por una lectura a partir de diferentes fenómenos. No propone una versión lingüística a partir de hechos observados en las ciencias humanas. Nos referimos entonces a que la lingüística es la primera en desvelar la existencia de las cosas, puesto que las cosas son llevadas a su desvelamiento de acuerdo con que pueden formar elementos a partir de un sistema de significante.<sup>142</sup>

El análisis lingüístico se convierte en algo que puede ser percibido más que una explicación misma: es considerado objeto mismo.

Al hablar de una estructura no variable que relaciona los diferentes elementos de un sistema de significante como relación no variable en su conjunto, se produce un

<sup>142</sup>Significado entendido como origen que desvela diferentes significantes (gracias a la expansión del significado). relaciónese con: El arte es una manera de entender la universalidad y dicho fundamento se basa en que la obra artística posee un carácter universal abierto de significados múltiples, polivalentes e inagotables.

Lupión Romero, D. *La obra como «palabra cero: análisis de la condición lingüística de la significación del arte*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, TDR, 2008, 120.



Dulac, Germain. *La Concha y el Reverendo* (fotograma con Antonin Artaud). 1928. Película cinematográfica.  
Producida por Germaine Dulac.



cambio radical en el pensamiento, donde ya no se contempla la relación de las ciencias humanas con las matemáticas, no se cuantifican los resultados o si los comportamientos humanos son susceptibles de formar parte del campo de las probabilidades mensurables. La cuestión expuesta es si es posible elaborar una misma estructura que articula las matemáticas y las ciencias humanas sin un juego de palabras.

El enfoque nuevo es la relación de las ciencias humanas con la posibilidad empírica de lenguaje y la analítica de la finitud. Todo ello definirá las ciencias del hombre. Por último, la lingüística, junto con la aplicación al conocimiento del hombre, hace aparecer al ser del lenguaje, muchas veces entorpecido por problemas culturales, por la utilización de categorías lingüísticas o por la insistencia de estructurar aquello que no es ni la palabra ni discurso.

Llegamos al punto de Nietzsche y Mallarmé, donde uno pregunta quién habla y el otro siente la respuesta de la palabra misma. El lenguaje convertido como ser propio adquiere su mayor importancia.<sup>143</sup>

En lenguaje surge fuerte, cambiando la figura del hombre según el discurso clásico. La cultura contemporánea inaugura un nuevo futuro, abordando cuestiones como: cercanía a los dominios empíricos, formalización general del pensamiento y del conocimiento.

En un tiempo donde se las veía dedicadas exclusivamente a la lógica de las matemáticas, se abre la posibilidad de purificar la vieja razón empírica, de constituir lenguas formales y ejercer una nueva crítica a la razón pura a partir de nuevas formas del *a priori* matemático.

Al indagar en un lenguaje no perteneciente a nuestra cultura nos damos cuenta de que la literatura de nuestros días no considera el lenguaje un fin ni una prueba de racionalización, sino más bien un fenómeno que llega hasta el interior mismo de una configuración muy amplia cimentada sobre nuestro pensamiento y nuestro saber.

Si los lenguajes formales hacen valer la posibilidad o imposibilidad de establecer una estructura de contenidos positivos, la literatura ligada al lenguaje hace salir las formas fundamentales de la finitud. De alguna manera, en el interior de este lenguaje se augura la posibilidad del fin del hombre, y con él, el final de toda palabra. El hombre nunca llega al interior de sí mismo, sino al corte que lo limita; esa región donde ronda la muerte, el pensamiento se extingue y el origen retrocede indefinidamente. Esta nueva manera de ser de la literatura fue anunciada en obras como las de Artaud o Roussel, y por hombres como

143 El ser ha de percibirse desde el interior, es lo que insiste en dispersarse y recrearse, es aquello que sucede y se mueve en un insistente volver. Es decir, el ser entendido como principio de expansión y reconversión (origen) en su potencial de creación. El propio ser formando en terreno fáctico diferentes probabilidades mensurables. Relaciónese *Las meninas*, *Vértigo* de Alfred Hitchcock, y *Los Caprichos de Goya*, *El estudiante Nataniel*, *la muñeca Olimpia* y *el arenero siniestro*.

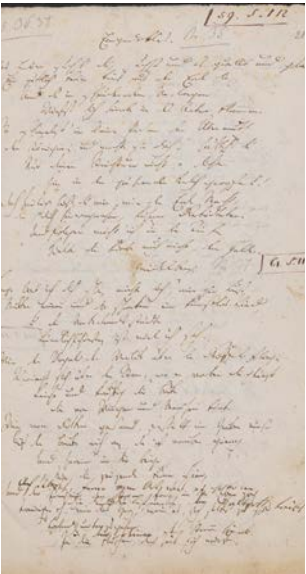
Artaud, en cuya obra el lenguaje es rechazado como discurso y conducido a su más puro interior. En Roussel, el lenguaje condenado por todo aquello que tiene que ver con la sistematización espera indefinidamente la repetición de la muerte y la vuelta a los orígenes.

De alguna manera, nos encontramos con un lenguaje que manifiesta en su interior las figuras de toda finitud, en una región sin forma, muda, donde él mismo puede liberarse. En un espacio descubierto donde la literatura se da como experiencia; ese camino emprendido desde el surrealismo. Sin embargo, bajo una forma todavía no constituida se abre paso hacia algo más consistente, puro, con Kafka, Bataille, Blanchot, se manifiesta como experiencia expresada en experiencia de la muerte y como elemento de la muerte, del pensamiento impensado como inaccesible, de la repetición como inocencia original siempre en los términos más cercanos y alejados del lenguaje. Se establece así la experiencia de la finitud como apertura y cerramiento de ella misma.<sup>144</sup>

En el retorno del lenguaje nuestra cultura no tiene valor de interrupción súbita. No se presenta como el descubrimiento de una evidencia desaparecida desde hace tiempo, no es el repliegue del pensamiento sobre sí mismo liberándose de todo contenido, no es que la literatura se libere de todo lo que tendría que decir, para no hablar de que es lenguaje puesto al descubierto. Lo que se intenta expresar es el propio despliegue de la cultura cimentada de acuerdo con su propia necesidad a principios del siglo XIX.

Es un error pensar que nuestra experiencia, la que llamamos formalismo (signo), fuese incapaz de llegar a la plenitud de los contenidos o que formase parte de un nuevo pensamiento o un nuevo saber.

En el interior de la episteme moderna se encuentra la posibilidad de la experiencia contemporánea. A través de ella misma, de su lógica, se hace imposible que no exista. Todo lo que aconteció en la época de Ricardo, de Cuvier y de Bopp, esa forma del saber establecida en la economía, la biología, la filología o el pensamiento de la finitud en la crítica kantiana; todo ello forma aún el espacio de nuestra reflexión.



Hölderlin, Friedrich. Manuscrito de la primera página de su poema *Heidelberg*.

144 Nos centramos en vislumbrar el interior del lenguaje, el principio que da lugar a los diferentes aspectos de la finitud. Con ello conseguimos entrar en un espacio liberado de todo contenido, sujeto a reglas, medidas o directrices establecidas, abriéndose a aquello que es ilimitado en su capacidad de generar contenido. Constituye un claro ejemplo de generación de contenido desde el interior, alejándose de la finitud impuesta por su estética, pero que brinda la posibilidad de interiorizar en el contenido de la obra misma y, con ello alejarse de todo elemento superficial de esta (estética).

Todo lo que implica un final viene formulándose desde principios del siglo XIX. Para Hölderlin, Feuerbach y Marx suponía en el fin de un pensamiento, de una cultura próxima y el resurgir de otra. Con todo ello, el hombre se aposentaba en un lugar antes ocupado por los dioses. Nietzsche señala un cambio suscitado no por la muerte o ausencia de un dios, sino el establecimiento de un fin del hombre; atisba un desplazamiento hacia la forma de una identidad que hace que la finitud del hombre se convierta en su fin.

Con ello queremos decir que toda muerte de Dios y del último hombre viene anunciándose por igual. De esta manera, el último hombre revoca a un dios e implanta un nuevo reino, su propio lenguaje y pensamiento, en un espacio antes precedido por el Dios. Pero aquel que ha suplantado al Dios estableciendo un nuevo reinado de libertad y decisión espera también su propio destierro. El último hombre es más viejo y joven que la muerte de Dios, puesto que él mismo debe responder al fin de su reinado, evocado a responder su propia finitud. Dado que piensa y existe en la muerte del Dios, el mismo rey está buscando su propio destierro; reyes nuevos evocan el futuro donde el hombre va a desaparecer.

Más que el destierro del rey, Nietzsche anuncia el fin del rey. Es el retorno, es la dispersión del tiempo por la que este suponía el ser mismo de las cosas, es la identidad de retorno de lo mismo y la dispersión total del hombre. Durante el siglo XIX se hace hincapié en una cultura ligada al pensamiento de la finitud y la aparición del hombre en el saber. El hecho de que se piense en vías de terminar, que la cultura se plantee fuera de ella y contra ella tanto en la literatura como en la reflexión formal, o que se proponga la cuestión del lenguaje..., todo ello implica la idea de la desaparición del hombre.

La episteme moderna, la que se formó a finales del siglo XVIII, sirve aún de andamiaje a nuestro saber, constituyendo el modo de ser del hombre y la posibilidad de conocerlo empíricamente. Ello fundamenta la desaparición del discurso, su reinado, el desplazamiento de un lenguaje hacia el lado objetivo y su retorno múltiple.

A partir de ahora el lenguaje surge en un espacio que debemos, pero aún no podemos pensar. Es posible que todo ello ponga en peligro al hombre cuando el lenguaje aparezca en su ser más fuerte. Si pensamos que el hombre se constituye cuando se dispersa el lenguaje, cuando el lenguaje se rehiera implicaría la no interpretación de las formas del lenguaje al orden de lo humano, la desaparición del hombre, la posibilidad de las ciencias del hombre y nuestra preocupación con el lenguaje.

El lenguaje en el discurso mantiene al hombre en una inexistencia plena. El hombre se constituye en dos modos de ser del lenguaje, manifestándose cuando el lenguaje alojado en el interior de la representación es liberado. El hombre constituye su figura en

la fragmentación de un lenguaje.<sup>145</sup>

### *Dispersión y reconversión*

El modo de ser del hombre es la relación de él con el origen. Sin embargo, esta manera de percibir el origen ha ido variando a lo largo de las diferentes épocas; la manera de percibir el origen es muy diferente en el pensamiento clásico. En el siglo XVIII, descubrir el origen era volver a la pura y simple duplicidad de la representación.

Si analizamos el origen desde la economía, vemos que esa búsqueda del origen se basa en la doble representación apreciada en el trueque; doble representación porque cada uno de los individuos encontraba en el cambio la satisfacción de entregar y recibir algo idéntico al valor estimado; doble equivalencia por ambas partes que satisface los deseos de cada una de las partes, en suma, parejas.

En relación con la naturaleza, la búsqueda de la duplicidad es apreciada en la idea de que todos los seres seguían un orden continuo donde cada uno podría desplazarse en el interior del otro, formando una casi identidad, el hecho de poder desplazarse de un extremo a otro se debía en parte a lo parejo. En el lenguaje se pensaba en la relación entre la representación de una cosa y el grito, sonido o mímica que este intentaba representar.

Por último, el origen del conocimiento se buscaba por una serie de representaciones tan perfectas y lineales que la segunda remplazaría a la primera sin que se tuviera conciencia de ello. Al no ser simultánea, no era posible establecer una diferencia entre ambas, las representaciones eran entendidas como pareja de la primera. Solo cuando se apreciaba una representación más pareja que la anterior, esta podía ser remplazada, la imaginación era representada de nuevo, y el conocimiento se afianzaba como duplicación.

En este pensamiento, el desarrollo cronológico se encuentra ubicado en el interior de un marco donde el recorrido se constituye como único dentro y fuera del tiempo real. Digamos que es un único pliegue donde se suceden los acontecimientos históricos.

El origen del pensamiento moderno no contempla el mismo origen del siglo XVIII. Ya no es el origen que da como resultado una historicidad; de alguna manera, el trabajo, la vida y el lenguaje adquieren su propia historicidad; una historicidad que piensa en su propio origen, un origen que puede ser comparado como un punto minúsculo donde todas las discontinuidades y diferencias se convierten en otro.

<sup>145</sup> El hombre es creado en el momento de dispersión del lenguaje, es decir, desde el interior del propio lenguaje (origen). En ese momento el hombre se constituye con unas limitaciones. Al contemplar el retorno, es decir, vuelta al origen, el hombre desaparece impuesto por sus propias limitaciones. El origen es todo aquello que no constituye límites y es generador de contenido ilimitado.



En el siglo XIX se sitúa al hombre en una historicidad ya creada, que da lugar a un origen en el que el hombre no es contemporáneo de él. Este origen ya no se perfila a través del tiempo, se aleja del propio hombre, como sí sucedía en el siglo XVIII. En su lugar, el origen se perfila en una situación donde dicho origen ya ha sido creado.

De alguna manera, el hombre se encuentra sumergido en él. Cuando el hombre se contempla a sí mismo como ser vivo solo descubre el desarrollo de una vida ya creada. Cuando se observa cómo ser que trabaja, descubre las formas más rudimentarias de un trabajo en un tiempo y un espacio humano institucionalizados, ya dominados e integrados en la sociedad. Por último, cuando contempla el lenguaje ya no percibe el balbuceo de los primeros vocablos a partir del cual fueron el origen de las primeras palabras; en su lugar, atisba el despliegue de un lenguaje ya creado.

El hombre del siglo XVIII piensa en un origen ya iniciado, un inicio precursor de todo lo que le rodea. El siglo XIX provoca un cambio de pensamiento que da como resultado que el propio hombre se articule sobre lo ya iniciado, inherente a él en el que forma parte. El trabajo, la vida, el lenguaje son consecuencias de este origen ya iniciado.

El hombre se encuentra inmerso en un mundo ya elaborado desde hace miles de años. Vive en una existencia reciente, precaria. Una vida ya constituida desde los orígenes del propio planeta crea frases que todavía no se han pronunciado, y las que se han pronunciado se remontan a palabras que siempre han estado allí desde el origen de los tiempos.

Entendemos, por tanto, que el nivel más inicial es aquello que se encuentra más cercano a él. Es más joven, un inicio que no puede tener edad porque siempre ha estado allí.

De alguna manera, el origen se presenta sin medidas, sin proximidad o lejanía, principio o fin, superficie que envuelve toda nuestra existencia. No es inicio precursor de algo, es más complejo que todo ello, algo que envuelve su propia historicidad contemplada en el trabajo, la vida y el lenguaje. El origen no tiene tiempo de origen. Es más bien un tiempo que envuelve todo, domina todo hasta casi el infinito, un tiempo que continuamente el hombre renueva constantemente. En cierta manera, el hombre intenta comprender este origen incierto, fugaz, efímero. Sin embargo, este saber se encuentra limitado, parcial, ya que nos adentramos en sombras oscuras, misteriosas, que rodea con un velo de incertidumbre el trabajo, la vida, el lenguaje, escondiéndonos su verdad; es decir, su propio origen, a todos los seres humanos que hablan, que existen y que hacen la obra.

En resumen, lo originario se vislumbra como algo diferente a como el espíritu clásico nos había dilucidado el origen. No es simplemente por el hecho de dibujar un horizonte más allá en un tiempo pasado a través de la historicidad de los seres, o señalar un punto real o virtual, lejos de indicar un momento de lo mismo o dispersión de lo otro, sino que es todo aquello que se define sobre algo que por primera vez no es él mismo.

Todo lo que no domina y que se escapa de su entendimiento, aquellos conceptos y formas más antiguos que él mismo y que no puede someter porque se articulan en una maraña de redes entrecruzadas a través del tiempo donde él mismo no puede llegar.

Paradójicamente, el nuevo origen se nos presenta como aquello contrario al tiempo del nacimiento, distante de la raíz más antigua de la experiencia, que se desliga de todo aquello que no le es contemporáneo. Continuamente anuncia que las cosas aparecieron antes que su propia existencia y que por esta misma razón nadie puede saber, pues toda su experiencia se encuentra limitada por esas mismas cosas.

Toda esa inviabilidad da lugar a dos aspectos. Por un lado, la impotencia de que el origen siempre retrocede cuando intenta ser alcanzado, ya que se remonta a un tiempo al que el hombre no pertenece. Por otro lado, la oposición a todas estas cosas, donde su tiempo permite discernir la expansión de algo que no tiene origen, lo que no tiene lugar; es el propio hombre siempre separado del origen, siempre contemporáneo de su propia existencia; siempre se encuentra más allá del propio origen. Es donde las cosas encuentran su origen. Más que un inicio donde las cosas encuentran un instante es la abertura donde todo puede constituirse; es potencia en toda su plenitud, donde el tiempo se inventa a sí mismo, donde se deforma la duración y provoca la aparición de las cosas en el momento que le es propio.

Sin un orden de experiencia de las cosas, las cosas siempre tienden a retroceder, y se hace inaccesible a un punto en concreto, el punto cero, inicial, que no existe. El hombre en su afán de vislumbrar ese punto inicial se constituye en retroceso, al igual que ese inicio que persigue y anhela. Las cosas conforman un retroceso al igual que él. Esto se debe a que las cosas pueden constituir su anterioridad sobre lo inmediato de su experiencia.<sup>146</sup>

Todo ello da lugar a un ejercicio de pensamiento donde el tiempo actúa de mecanismo impulsor del origen de las cosas; constituye el origen de las cosas, un origen sin origen ni principio, donde todo adquiere el potencial nacer. Así, pone en duda aquello que pertenece al tiempo, aquello que se forma y se aloja en él de tal manera que produzca un estado sin cronología ni historia del cual procede el tiempo.

Por esta razón, el pensamiento queda suspendido en un estado en el que no es contemporáneo del origen, dándole la posibilidad de fluctuar entre el origen y él mismo, que es el pensamiento, y convierte en lo que el pensamiento tiene aún que pensar y comprometido en la proximidad más cercana del origen, nunca alcanzada, nunca cumplida.

El origen es catalogado como aquello que aún tiene que volver, hacia el cual se

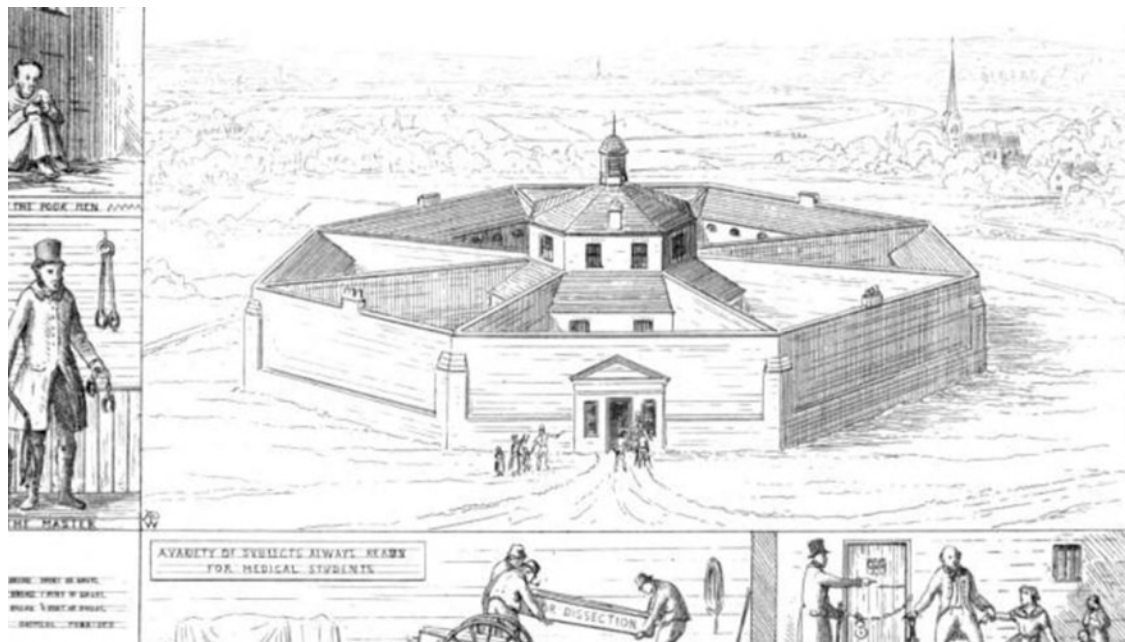
<sup>146</sup> La invisibilidad es provocada por aquello que es limitado y por tanto inalcanzable. La expansión y reconversión conforma el origen, son las dos caras de la misma moneda, ambas engloban un todo (origen), un todo engloba a ambas. Al ser ilimitado no se contempla un principio o fin, siempre ha estado allí. Las cosas (estética) impuestas sobre su experiencia (terreno fáctico) abren el camino al origen, el cual genera dispersión de contenido.

**CAPTURAS T21.01\_05 VÍDEO 2. EL RETROCESO Y EL ORIGEN. EN BUSCA DEL INFINITO: INTERPRETACIÓN DE LOS CONCEPTOS CLAVES EN ARTE, SIGUIENDO LAS PROPUESTAS DE AUTORES REFERENCIALES.**



El modo de ser del hombre es la relación de él con el origen.

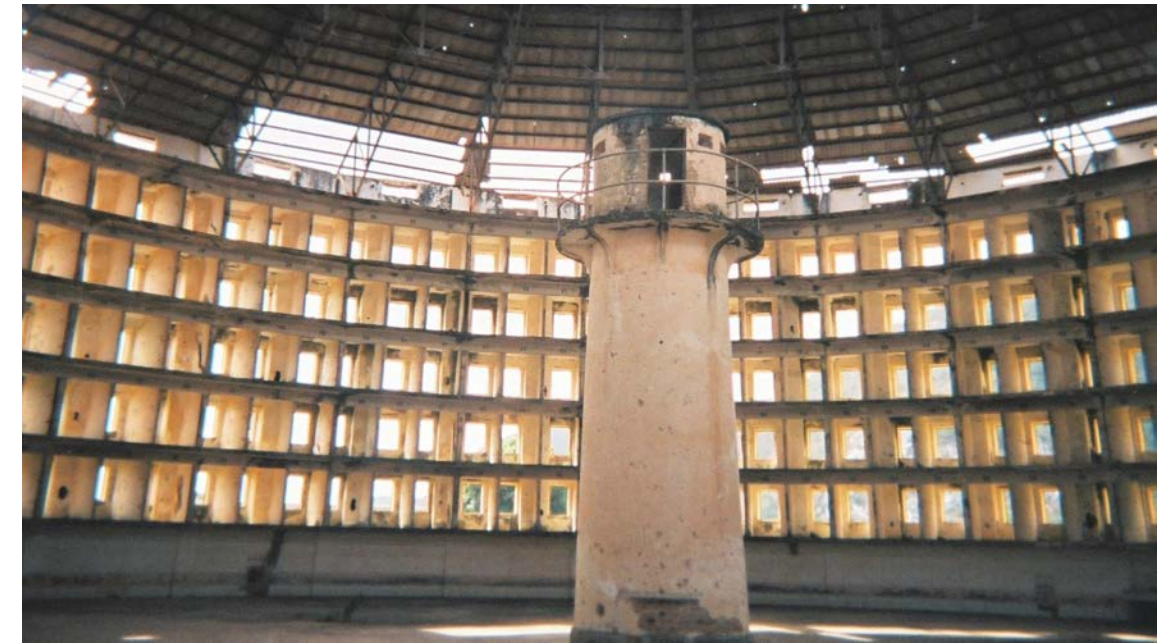
Burt, Ben. *Blue Planet*. 1990. NASA IMAX. Largometraje documental.



La imaginación era representada de nuevo. El conocimiento se afianzaba como duplicación.

Pugin, Augustus. *Panopticon contrasted residences for the poor*, 2011. Fotografía de Wikimedia commons.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Contrasted\\_Residences\\_for\\_the\\_Poor.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Contrasted_Residences_for_the_Poor.jpg)



Las transformaciones acaecidas durante siglo XIX provocan un cambio de pensamiento, que da como resultado que el propio hombre se articule como ya iniciado.

Havana Times. *Presidio modelo 2*. 2016. Fotografía subida por Unknown World a Unknown World: Cuba, *Presidio Modelo*. Disponible en línea: <https://www.unknownworld.co.uk/presidio-modelo/>



El origen siempre retrocede cuando intenta ser alcanzado, ya que se remonta a un tiempo al que el hombre no pertenece.

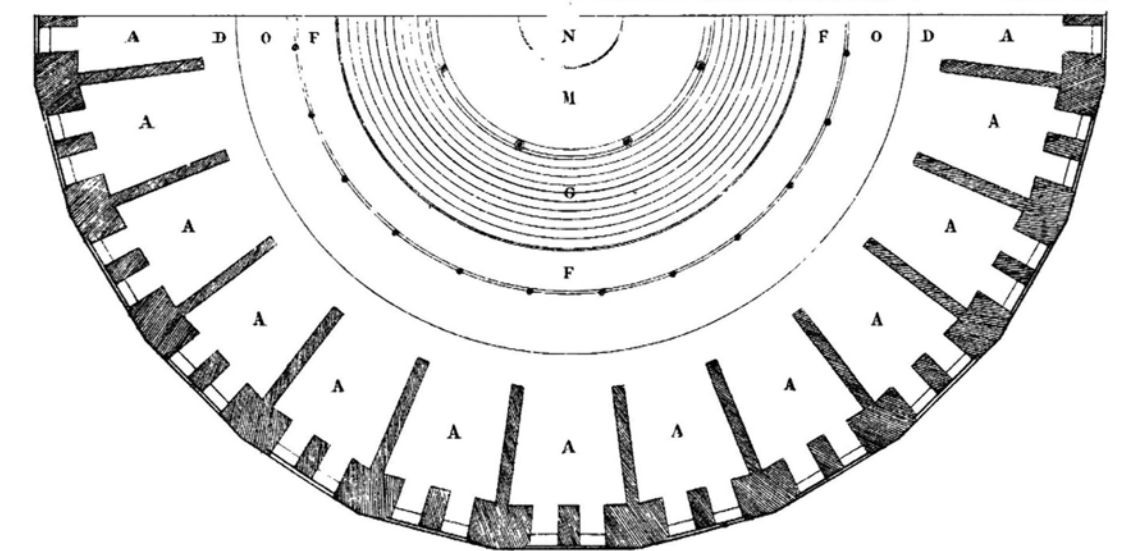
U.S. Army Air Forces. *Virus on Planet earth*. 2013. Documental. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=v-w2B2H1FOc&ab\\_channel=gabssonPerry](https://www.youtube.com/watch?v=v-w2B2H1FOc&ab_channel=gabssonPerry)





El origen del conocimiento se buscaba por una serie de representaciones tan perfectas y lineales que la segunda sustituiría a la primera casi imperceptiblemente.

Google: *Earth in google (part 1). Your Survival Pole Shift Nibiru Cataclysms. Earth's New Equator After Major Earth Changes, 2011.* Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=2jCS\\_LByvAU](https://www.youtube.com/watch?v=2jCS_LByvAU)



El hombre del siglo XVIII piensa en un origen ya iniciado, un origen precursor de todo lo que le rodea.

Bentham, Jeremy. «Panopticon», *The works of Jeremy Bentham* vol. IV, 172-3, 1938.



El hombre se encuentra inmerso en mundo ya elaborado desde hace miles de años. Vive en una existencia reciente, precaria: una vida ya constituida desde el origen.

U.S. Army Air Forces. *Virus on Planet earth.* 2013. Documental. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=v-w2B2H1FOc&ab\\_channel=gabssonPerry](https://www.youtube.com/watch?v=v-w2B2H1FOc&ab_channel=gabssonPerry)



El pensamiento queda suspendido en un estado en el que no es contemporáneo del origen, dándole la posibilidad de fluctuar entre el origen y él mismo.

U.S. Army Air Forces. *Virus on Planet earth.* 2013. Documental. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=v-w2B2H1FOc&ab\\_channel=gabssonPerry](https://www.youtube.com/watch?v=v-w2B2H1FOc&ab_channel=gabssonPerry)





El origen se concibe a través del tiempo como el retroceso convertido en el porvenir, el futuro del mañana, es todo aquello que no ha cesado, que no ha culminado.

U.S. Army Air Forces. *Virus on Planet earth*. 2013. Documental. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=v-w2B2H1FOc&ab\\_channel=gabssonPerry](https://www.youtube.com/watch?v=v-w2B2H1FOc&ab_channel=gabssonPerry)



El pensamiento moderno presenta una relación con el origen que es contraria al hombre y a las cosas. Por un lado, autoriza: Por otro, frustra su poder de impugnación.

mockmoon2000: *Nature Time Lapse 3*. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=cmRaVoqA5Fk>



El tiempo sin recuerdo de las cosas. De esta manera, se describe una doble tentativa. Escribir una capa originaria que escapa a todo positivismo.

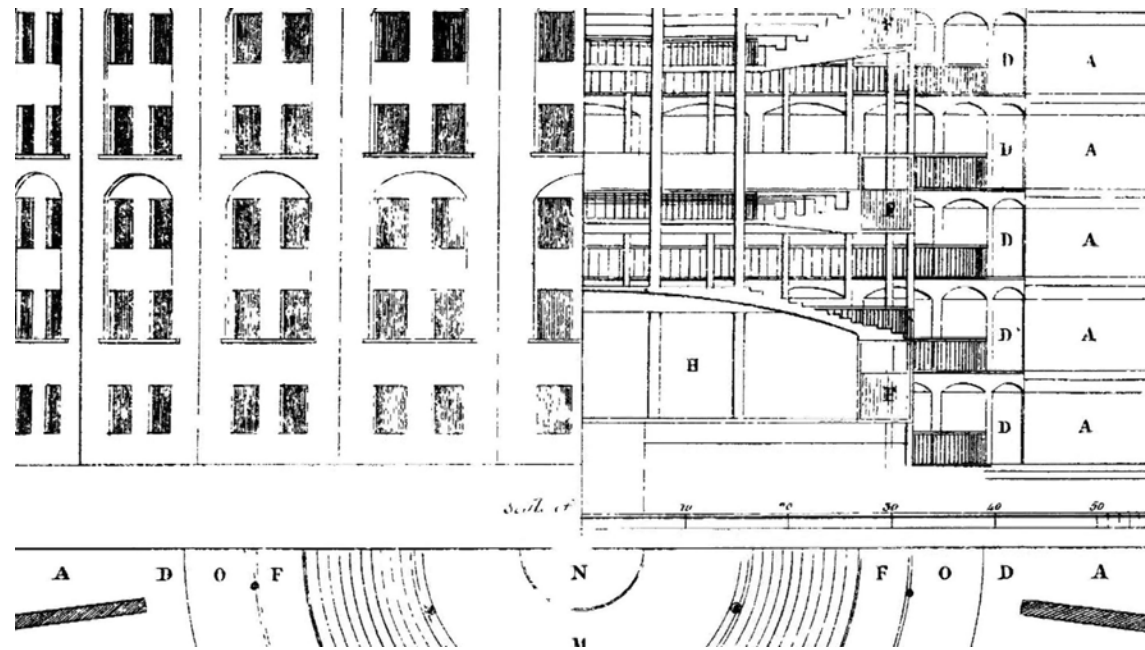
Mockmoon2000: *Nature Time Lapse 2*, 2008. Vídeo de Vimeo. Disponible en línea: <https://vimeo.com/1823777>



Se intenta liberar a los primeros fundamentos del dominio de toda representación hacia un espacio exterior donde el hombre es sometido a la dispersión del tiempo.

EnsinArte: *Las Meninas, primer Cuadro a 360°*, 2013. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/ydIC7D2oo7o>





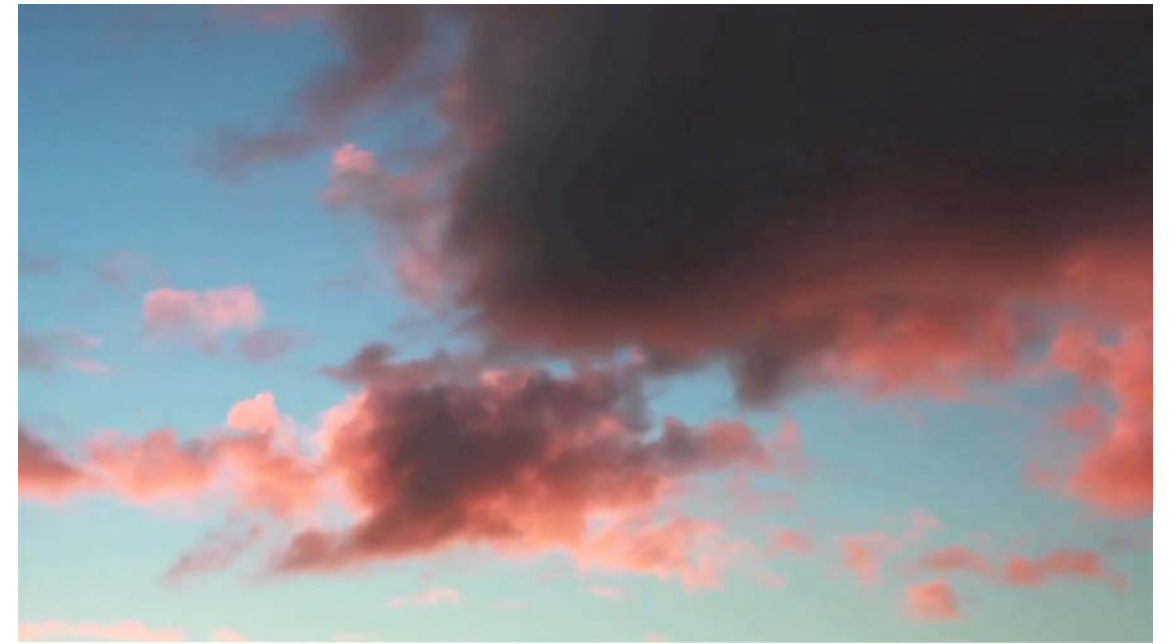
El siglo XIX se aleja, pone en duda los delirios del pensamiento del siglo XVIII y, a la vez, presenta una problemática del origen muy compleja.

Bentham, Jeremy. «Panopticon», *The works of Jeremy Bentham vol. IV*, 172-3, 1938



Los esfuerzos positivistas de introducir la cronología del hombre en las cosas consiguieron que el tiempo se restableciera y que el origen no fuera más que una fecha.

Wiki Projekt: *Wiki Lubi Zabytki*. 2012. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=COICqapYNdk>



El hombre se encuentra en el interior de un poder que lo dispersa, lo retira lejos de su propio origen, adentrándose en los orígenes eternos reanudados sin cesar.

Aburto, Gonzalo. *Somos Naturaleza de la casa tortuga*, 2013. Vídeo de Vimeo. Disponible en línea: <https://vimeo.com/77859087>



El pensamiento se encuentra obsesionado por lo impensado que se le escapa y que está siempre encargado de retornar.

Velázquez, Diego. *Las Meninas*. 1656. Fotografía anónima del detalle.

dirige el pensamiento, el retorno de algo que ya ha comenzado y que siempre ha existido. Se concibe a través del tiempo como el retroceso convertido en el porvenir, en el futuro del mañana; es todo aquello que no ha cesado, no ha culminado, está en vías de. Se intercambia en una bisagra siempre oscilante aquello que vino y del que viene siempre en continua profusión.

El pensamiento es, por tanto, esa oscilación siempre cambiante, siempre variable nunca permanente en su estado de origen y dispersión hacia el origen; todo ello perfilado en la línea del tiempo. El siglo XIX se aleja, pone en duda los delirios del pensamiento del siglo XVIII y a la vez presenta una problemática profunda del origen muy compleja que ha servido de base a nuestra experiencia del tiempo. Todo ello produce el intento de pensar en el comienzo y el recomienzo, el alejamiento y la presencia del inicio, el retorno y el fin.

El pensamiento moderno presenta una relación con el origen que es contraria al hombre y a las cosas. Por un lado, autoriza y, por otro, frustra su poder de impugnación: los esfuerzos positivistas de introducir la cronología del hombre en el interior de las cosas, consiguiendo con ello que el tiempo se restablezca y el origen no sea más que una fecha en el orden sucesorio de los seres.

Un ejemplo de este intento de interiorización lo tenemos cuando el hombre intenta establecer el origen con la aparición de la cultura o el inicio de las civilizaciones con la evolución de la biología. Por otra parte, nos encontramos con el hecho de que el pensamiento del hombre moderno intenta alinear su cronología con la experiencia que él tiene de las cosas, el conocimiento que tiene de ellas y las ciencias que ha podido fundamentar. Por tanto, si los comienzos del hombre tienen lugar en el tiempo de las cosas, el tiempo cultural del hombre permite definir el momento en que estas encontraron por vez primera su verdad.

Nos encontramos, así, con dos caminos: uno de interiorización y otro de alineamiento de su propia cronología en el devenir de las cosas.

El hecho de que haya dos alineamientos posibles irreconocibles indica una simetría que caracteriza al pensamiento moderno sobre el origen. Este pensamiento nos hace desvelar lo originario en el que ningún origen está presente: el tiempo sin comienzo, el tiempo sin recuerdo de las cosas. Así se describe una doble tentativa: escribir una capa originaria que escapa de todo positivismo y que puedan desechar la positividad de cualquier ciencia; y reivindican el carácter fundamental inaccesible de su experiencia. El restituir un dominio originario en el pensamiento moderno descubre un instante de retroceso del origen, proponiéndose avanzar en la dirección en la que se realizase retroceso sin dejar de profundizar, como aquello que se retira, como lo que está más cerca de su posibilidad más visible, como lo que es más inminente.

Así pues, podemos apreciar el retroceso del origen en su mayor claridad desli-

gándose de la experiencia, vislumbrando aquello que la empuja en su retirada. «El origen mismo el que se libera y se remonta hasta sí mismo»<sup>147</sup>. De esta manera, el pensamiento moderno se preocupa del retorno y del comienzo. Desde Michelle a Heidegger, el retorno será entendido como retroceso extremo del origen, de este desgarrón incesante que se libera el origen en la medida misma en su retirada.<sup>148</sup>

Esta capa originaria descubierta por el pensamiento moderno promete el vencimiento de algo que se acaba y de las totalidades logradas, sacando a luz el vacío del origen. El hombre despliega el camino del retroceso y profundiza en su propio acercamiento, pensando lo mismo a través de algo que es originario y que se estructura sobre la experiencia humana: el tiempo de la naturaleza, la vida, la historia y el pasado de las culturas. Dicho pensamiento realiza un esfuerzo profundo por encontrar la identidad que le constituye como hombre en una totalidad o una nada que es él mismo.

Por ello, el pensamiento moderno se centra en la tarea de concebir el origen como algo lo más cerca y lo más lejos de sí, descubriendo el hombre como aquello que lo hace ser y por aquello a partir de lo cual es. El hombre se encuentra en el interior de un poder que lo dispersa y retira lejos de su propio origen, adentrándose en los orígenes eternos y reanudados sin cesar. Este poder no le es extraño, se encuentra en su propio ser. Se aleja del día surgido y de aquello que ha sido anunciado.<sup>149</sup>

A diferencia del tiempo concebido fuera del pensamiento moderno, nos encontramos con un tiempo concebido según la experiencia de la representación. Esta se entiende como algo que podía ser constituido en una sucesión lineal, restituyéndose a sí misma en la imaginación. La representación podía perfectamente duplicarse y dominar el tiempo.

Igualmente, la imagen podía permitir retomar íntegramente el tiempo, reprendre lo que había sido concebido en la sucesión, constituyendo un saber verdadero y al mismo tiempo un entendimiento eterno.

El pensamiento moderno cierra el cuadrilátero que venía percibiéndose a finales del siglo XVIII y concibe el retiro como experiencia y positividad, puesto que el hombre no es contemporáneo de su ser y las cosas se dan con un tiempo que le es propio. Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que el hombre está dominado por la finitud, por la vida, por la historia, por el lenguaje. Ahora el hombre es concebido como la relación insuperable

147 Foucault, M. *Ibid.*, 324.

148 La imaginación, nuestros deseos inconscientes se revelan, Alfred Hitchcock: la mente de Scottie concibe un artificio que se dispersa y escapa a su propio espacio, creando una fantasía que le supera insiste en la búsqueda de la Madeleine fantaseada, entendiéndose así la fatalidad inalcanzable de este deseo, reforzada en la última imagen de la película, cuando Judy se precipita al vacío y Scottie observa el abismo que no es más que ese infinito en que su fantasía se dispersa y se pierde.

149 Texto relacionado con imagen: Kubrick, Stanley. 2001, *una odisea del espacio* (dos fotogramas que representan el salto de 4 millones de años). 1968. Película cinematográfica. Producida por Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) y Stanley Kubrick Productions.



# The Gentleman's Magazine:

London Gazette

Head's Journ

Craftsman:

D. Advertiser

St James's E

vening Post

London Even

ing Post

General Even

ing Post

London Gas

etteer

Public Adver

tiser

Westminster

Journal

Whitehall E

vening Post

Monitor

London Chron.

British Chron.

Payne's Chron.

Owen's Chron.

St JOHN'S GATE.



North News

Dublin

Edinburgh

Bristol 2

Notwich 2

Exeter

Worcester

Northampton

Gloucester

Stamford

Nottingham

Cheshire

Derby Liver

pool

Ipswich

Reading

Leeds

Salisbury

Newcastle 2

Canterbury

Sherborn

Birmingham

Manchester

Bath

Oxford

Cambridge

Glasgow

For MAY 1759.

Cave, Edward (editor). *The Gentleman's Magazine*. For May 1759. 1759. Publicación periódica. Londres, Gran Bretaña. Considerado el primer periódico de la historia.

227

# Poor Richard, 1733.

A N

# Almanack

For the Year of Chrifi

# 1733,

Being the First after LEAP YEAR:

And makes since the Creation

Years

By the Account of the Eastern Greeks	7241
By the Latin Church, when $\odot$ ent. $\varphi$	6932
By the Computation of <i>W. W.</i>	5742
By the <i>Roman</i> Chronology	5682
By the <i>Jewish</i> Rabbies	5494

Wherein is contained

The Lunations, Eclipses, Judgment of the Weather, Spring Tides, Planets Motions & mutual Aspects, Sun and Moon's Rising and Setting, Length of Days, Time of High Water, Fairs, Courts, and observable Days.

Fitted to the Latitude of Forty Degrees, and a Meridian of Five Hours West from *London*, but may without sensible Error, serve all the adjacent Places, even from *Newfoundland* to *South-Carolina*.

By *RICHARD SAUNDERS*, Philom.

PHILADELPHIA:

Printed and sold by *B. FRANKLIN*, at the New Printing-Office near the Market.

Franklin, Benjamin (editor). *Poor Richard's Almanac*. For the year of Christ 1733. 1733. Publicación anual. Filadelfia, Colonia de Pennsylvania.



Kubrick, Stanley. *2001, una odisea del espacio* (dos fotogramas que representan el salto de 4 millones de años). 1968. Película cinematográfica. Producida por Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) y Stanley Kubrick Productions.



de sí mismo con el tiempo. Es decir, el descubrimiento de la finitud sobre el origen nos descubre el enlace de las posibilidades con la finitud, la duplicación de la experiencia con lo trascendental, la relación perpetua entre lo pensado y todo lo impensado, el retiro y el retorno del origen.

Desde el siglo XIX se hace hincapié en reflexionar sobre un intento de entender el modo de ser alejado de toda representación.

Los cuatro principios (análisis de la similitud, de la repetición y empírico trascendental, de lo impensado y del origen) guardan una estrecha relación con los cuatro dominios subordinados constituidos en la época clásica. Si analizamos la teoría general de lenguaje, relación que es de semejanza y de simetría, esta nos explica cómo podía desbordarse el lenguaje más allá de sí mismo, afirmando el ser, y lo hacía en un movimiento en el que afirmaba el ser mismo de lenguaje. Todo ello se sucedía debido a que no podía instaurarse ni abrir un espacio, sino más allá de donde ya lo había. Si nos centramos en el análisis de la finitud, se explica cómo el ser se encuentra determinado por positivities que le son exteriores, y lo ligan al espesor de las cosas, pero que de alguna manera el ser finito determina la posibilidad de hacer aparecer su verdad positiva.

En la teoría de la articulación se mostraba cómo podía lograrse el recorte de las palabras y de las cosas que representaba. Esta teoría de la representación guarda relación con el análisis de la duplicación empírico trascendental que muestra las relaciones que se dan en la experiencia y aquello que hace posible dicha experiencia.

Gracias a la búsqueda de estas primeras designaciones de lenguaje surge en lo más profundo de las palabras, de las sílabas, que los sonidos mismos, una representación que es necesario hacer salir a la luz. De manera semejante, lo impensado debe estar habitado por lo pensado, y de este pensamiento hacer aparecer aquello que no ha sido pensado, animarlo de nuevo, realzarlo al estatus del yo pienso.

En última instancia reflexionaremos en materia clásica sobre lenguaje, hablamos de una teoría de la derivación. Dicha teoría mostraba cómo el lenguaje desde el principio de la historia, de su origen, en el instante en el que empezó hablar, se desplaza en su propio espacio, es decir, vuelve sobre sí mismo al desviarse de su primera representación. Incluso si este no poseyese palabras, ni siquiera las más antiguas, sino las palabras extendidas a lo largo de la figura de la retórica. Todo ello nos lleva a pensar en un origen que está siempre sustraído, donde el hombre avanza en una dirección que es la relación consigo mismo en un perpetuo alejamiento, en la distancia que lo constituye.

Este juego de correspondencias no quiere decir que prosiguiese a lo largo del tiempo, o que las diferentes modificaciones que se sucedieron a lo largo de la historia no afectaran el espacio de la gramática general, sino que se produjeron numerosos cambios hasta que finalizaron a finales del siglo XVIII.

Durante la época clásica, la gramática general tenía por función el mostrar numerosas representaciones establecidas en el interior de una cadena sucesiva de representaciones, introduciendo un lenguaje que se manifestaría en una línea simple y tensa del discurso que daba lugar a formas de simultaneidad. Por el contrario, el análisis desarrollado por el hombre a partir del siglo XIX dictamina el no alojarse en el interior de una teoría de la representación; muestra la posibilidad de que las cosas en general se den a la representación, en qué condiciones delimitar los límites donde puede aparecer una positividad más profunda que cualquier modo de la percepción. Así, se descubren a través de la coexistencia del hombre de las cosas, a través del despliegue de toda representación. Se piensa en la finitud radical del hombre, en una distorsión que aparta el origen y a la vez no promete, en la distancia inabarcable del tiempo.

La gran diferencia entre el hombre moderno del siglo XIX y el hombre clásico es el no retomar la tradición y el análisis del discurso que ha sido constituida a lo largo de la historia, modificada las directrices establecidas en el equilibrio del sistema.

La representación se constituye como elemento general del pensamiento. El discurso se presenta como fundamento de cualquier gramática posible y como teoría del conocimiento. Desde que desaparece la herencia de la representación, es posible encontrar varios niveles en toda representación. Los cuatro niveles analizados anteriormente se encuentran de nuevo. No obstante, donde el verbo hacía salir el discurso de sí mismo y unirse en la representación, este es sustituido por una estructura gramatical interna que es diferente a cualquier lengua que lo constituye, representándose a sí mismo como un ser autosuficiente.

En la teoría de las flexiones, la búsqueda de las leyes de transformación propia de las palabras reemplaza el análisis de la articulación común a las palabras y a las cosas. En lo referente a la teoría de la radical, la búsqueda de las primeras designaciones del lenguaje ha sido sustituida por el análisis de la raíz representativa; y en lo referente a las lenguas, en donde se buscaba la continuidad sin fronteras de las derivaciones, donde había actuado como relación entre las cosas tal como se representaban y las palabras con su valor representativo. En estos momentos, se hace hincapié en un interior de un lenguaje encargado de suministrar su legitimidad interna.

Todos estos primeros fundamentos (el análisis del verbo, la teoría de las flexiones, la teoría de la radical en la búsqueda de las primeras designaciones de lenguaje, y las lenguas) servían como fundamento de la analítica del ser humano con la relación de las cosas. Sin embargo, su papel ya no consistía en reemplazar en un espacio interior el lenguaje. En su lugar, se intenta liberarlas del dominio interior de toda representación hacia un espacio exterior donde el hombre es representado como finito sometido a la dispersión del tiempo.

Cuando el análisis clásico del discurso se disocia de toda teoría de la representación, este se dirige hacia un conocimiento empírico de las formas gramaticales y hacia el análisis de la finitud. Ninguno de estos dos pensamientos hubiese sido posible si no se hubiese producido un desgarrón importante en el funcionamiento de todo discurso. En este momento comprendemos la gran importancia de la disociación en todo discurso clásico fundamentado por la evidencia de la representación y la analítica del pensamiento moderno con la reflexión antropológica que autoriza; es decir, que el modo de ser del hombre moderno y el lenguaje en su unidad y su ser solo se hace posible una vez que se produce la disociación con todo discurso representativo, transfiriendo e invirtiendo los papeles del pensamiento clásico.

Por otro lado, el análisis del discurso en una analítica de finitud tiene como consecuencia que el hombre se encuentre determinado por el ser mismo del hombre y sus límites radicales. A diferencia de la teoría clásica del signo y de la palabra, donde las representaciones seguían una línea estrecha y cerrada no dan cabida a que las distinciones apareciesen, todas eran parejas albergadas en un cuadro permanente de diferencias estables e identidades limitadas. En este nuevo análisis, todo contenido y toda experiencia son sus propias condiciones. El pensamiento se encuentra sesionado por lo impensado que se le escapa y que está siempre encargado de retornar; muestra un origen del cual el hombre jamás es contemporáneo y que se encuentra retirado. Lo que se intenta trasladar es que lo otro y lo lejano es también lo más próximo y lo mismo. Se pasa de una reflexión en el orden de las diferencias; diferencias fundamentadas en el análisis de la ruptura de una ontología de lo continuo, de un pleno sin ruptura, de una perfección, a un pensamiento de lo mismo siempre por conquistar en su contradictorio.

Y es que el pensamiento moderno contempla la posible del doble, es decir, la aparición simultánea realizada a través del: el retroceso y el retorno, el pensamiento y lo impensado, lo empírico y lo trascendental, lo que pertenece al orden de la positividad y aquello que pertenece al orden de los fundamentos, una identidad separada de sí misma que le es interior, pero que de otra forma la constituye, la repetición de algo que se identificó pero que también forma parte del alejamiento. Todas estas premisas conforman el pensamiento moderno, el cual intenta de manera prematura el descubrimiento del tiempo. Podemos apreciar cómo el pensamiento clásico intentaba espaciar las cosas en un cuadro de pura sucesión representativa, de recordar a partir de sí, de duplicarse y constituir una simultaneidad a partir del tiempo continuo; es decir, del tiempo fundamental del espacio.

La diferencia con respecto al pensamiento moderno radica en el hecho de fundamentar la historia de las cosas y la historicidad propia del hombre en una distancia de lo mismo, y es dispersión y reconversión en dos extremos constituidos en sí mismo. Esta es

la espacialidad que permite el pensamiento moderno pensar en el tiempo; vislumbrando la sucesión y el acabamiento, el origen o el retorno.

## Obras

### *Los signos de la representación (Las Meninas)*

El cuadro nos muestra su reverso. Este, vuelto de espaldas, oculta lo que sucede en él. No sabemos si el pintor trata de añadir su último toque o es que no ha dado aún su primera pincelada. Los detalles del cuadro quedan ocultos a la mirada del espectador. Solo percibimos al pintor en un momento inmóvil entre la tela y los colores; un gesto suspendido origen de algo que no conseguimos ver, pero que de alguna manera está esperando a desplegar su volumen.

El pintor se nos presenta visible, es decir, se muestra ante los ojos del espectador, pero cabe la posibilidad de que desaparezca detrás de la tela, ocultándose ante nosotros en el momento en que este dé un paso hacia ella, impidiendo ver su figura visible. Sin embargo, en este momento se presenta ante nosotros proyectando hacia atrás la superficie que está por pintar. Se encuentra en un momento de detención, actuando como centro neutro de una oscilación entre lo visible y lo invisible; surgiendo de la tela vista del revés. Se presenta ante nuestros ojos, y en el momento en que este dé un paso a la derecha se ocultará, situándose enfrente de la tela, mostrando esta toda su plenitud ante la mirada del pintor.

Es como si el artista no pudiera ser visto al mismo tiempo en estas dos realidades. Por un lado, visto a la vez en el cuadro que se le representa y, por otro, en aquel que se ocupa de representar algo. Se encuentra, por tanto, en el umbral de dos visibilidades incompatibles.<sup>150</sup>

El pintor, con el rostro ligeramente vuelto y la cabeza inclinada hacia el hombro, fija un punto invisible en el que nosotros no podemos establecer, ya que ese punto somos nosotros mismos. Así pues, el espectáculo que él contempla nos es doblemente invisible. Por un lado, porque no está representado en el espacio del cuadro y, por otro, porque se sitúa en ese punto ciego exterior al cuadro que somos nosotros mismos. Ese espacio donde nuestras miradas son alejadas de nosotros en el momento en que este es contemplado.

Así pues, ¿cómo podríamos evitar ese momento de invisibilidad? El lienzo que el pintor tiene delante de él muestra el equivalente sensible de esa invisibilidad que nos es inalcanzable por nosotros, porque de alguna manera nos es imposible lanzar una mirada

<sup>150</sup> Relaciónese como línea vislumbrada como pura bisagra en su repliegue y despliegue.





Olson, Randy. *Excavación de Harappa y Mohenjo Daro (Pakistán)*. 2009. Fotografía. En “Faceless”, National Geographic, oct 2009.



Velázquez, Diego. *Las Meninas* (Detalle de Velázquez y el lienzo de espaldas). 1656. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

sobre la tela representada. Lo que se muestra interesante, es que la tela representada restablece, bajo su superficie, la invisibilidad que la mirada profunda del artista contempla, el espacio en el que estamos y que somos. Gracias a una línea trazada desde los ojos del pintor hasta nosotros mismos, el momento de invisibilidad aparece ante nosotros como el lugar desde el cual el pintor nos observa y nos liga a la representación del cuadro.

Ese lugar es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor. Sin embargo, en ese lugar no se superponen miradas, ni se cruzan. En su lugar, este se presenta como una sutil línea de visibilidad que implica toda una compleja red de cambios, de incertidumbres y de esquivos. Nosotros somos acogidos por la mirada del pintor y somos representados por este como objetos en sustitución del modelo mismo que tiene frente a él y que siempre ha estado allí. Por tanto, la mirada del espectador acoge tanto al modelo como a nosotros mismos. En ese lugar, el contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar; el sujeto y objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito.

La gran tela vuelta de la extrema izquierda del cuadro cumple dos funciones: por una parte, como dijimos antes, la tela representada restituye la invisibilidad que la mirada profunda del artista contempla; y, por otro, impide la relación de miradas, sin que estas nunca lleguen a localizarse ni a establecerse definitivamente, consiguiendo con ello un juego de metamorfosis que se establece en el centro entre el espectador y el modelo.

El hecho de que la tela se encuentre del revés crea un juego de incertidumbre, y no muestra quiénes somos o lo que hacemos. ¿Realmente vemos o nos ven? El pintor fija un punto inmóvil, la inmovilidad atenta de sus ojos nos guía hacia la tela siempre estática, la cual sirve de bisagra en un movimiento de cambio de contenido, de forma, de rostro, de identidad.

El espectador en el momento de contemplación del cuadro cruza su mirada con la del pintor. En ese momento, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, asignándole un lugar privilegiado y obligatorio, a partir del cual será proyectado a la superficie inaccesible de la tela. El espectador ve cómo su invisibilidad se vuelve visible para el pintor y es traspuesta a una imagen inaccesible para él mismo.

En la parte extrema derecha, el cuadro recibe su luz de una ventana con una perspectiva muy corta, no se ve más que el marco. A través de ella entra un flujo de luz que ilumina dos espacios: la superficie de tela con el volumen que ella representa, es decir, el estudio del pintor, el salón donde ha instalado su caballete; y, por otro lado, delante de la superficie de la tela, el volumen real que ocupa el espectador.

Esta luz recorre la instancia de derecha a izquierda, y lleva al espectador hacia el pintor y el modelo hacia la tela. También es la que, al iluminar al pintor, hace posible que este sea visible para el espectador, y no solo el pintor, sino también la tela donde la

imagen trasladada va a quedar encerrada.

Esta ventana también libera una luz completa que sirve de lugar común a la representación, y equilibra al otro extremo del cuadro la tela invisible. Esta da la espalda a los espectadores, se repliega sobre sí misma, y es visible en el cuadro que la representa, el lugar y, sin embargo, inaccesible para el espectador que la contempla, nosotros. Así también, la luz que desprende la ventana divide el espacio en dos: uno abierto tanto para el pintor, los personajes, los modelos, y el propio espectador; y otro cerrado, solitario, ya que nadie lo mira, ni siquiera el pintor.

Por la derecha, a través de la ventana invisible, entra una luz que envuelve tanto la escena representada como a los espectadores que observamos la escena. Gracias a esta luz vemos cómo el pintor nos observa, somos visibles ante él, y en el momento en que nos vemos apresados por él, transcritos por su mano, no podemos ver más que el reverso de este, es decir, el otro lado de la psique, el reverso mate donde no llega la luz.

Al fondo de la escena, sobre el muro, el pintor ha representado una serie de cuadros. En ellos se pueden apreciar una serie de manchas tenues sobre un fondo oscuro sin profundidad. Entre todas estas representaciones, una destaca frente a las demás, brillando más. Esta presenta un gran marco oscuro, mucho más grande y oscuro que las otras. Alrededor de ese gran marco oscuro, en su borde interior, una fina línea blanca lo dobla hacia su interior, difundiendo una claridad difícil de determinar, una claridad que no proviene de la escena, sino de su espacio interior. En esa claridad se pueden apreciar dos siluetas y, sobre ellas, una cortina de color púrpura.

A diferencia de los otros cuadros donde no se atisba profundidad alguna, este deja entrever una profundidad sin precedentes, que se abre a un espacio en retroceso, donde emana una claridad propia. Entre todos los elementos dispuestos en el muro, encargados de ofrecer representaciones, que no se pueden apreciar por su lejanía o posición solo este funciona con total honestidad, a pesar del espacio oscuro que le rodea, dejando ver con total claridad lo que este quiere representar. Hablamos de un espejo, que no puede ser visto por el pintor, ni por los distintos personajes que se encuentran en la escena, ya que se encuentra justo detrás de ellos. Todos ellos miran hacia delante, envueltos en una luz, gracias a la cual pueden ser contemplados y, a la vez, ver a quienes los observan; a diferencia de ese lugar sombrío en la que se encierra la habitación, donde ninguna mirada se percata de la visibilidad del espejo, ninguna se apodera de ella, excepto la nuestra.

El espejo no refleja nada de los distintos personajes que se encuentran en el centro de la habitación, a pesar de encontrarse en el mismo espacio que él, ni siquiera el pintor se ve reflejado en él. En la pintura holandesa, los espejos tenían una función concreta, repetir lo que se representaba en el cuadro. Sin embargo, reduplicaban la escena en un espacio irreal, modificado, encogido, curvado. En el espejo no se podía ver aquello que



representaba obedeciendo a un principio real. En lugar de ello, se sucedía en un espacio irreal, descompuesto y recompuesto según una ley diferente.

Es curioso observar que el espejo no dice nada de lo que se ha dicho. No representa el espacio iluminado por la luz de la ventana, con todos los objetos visibles y personajes que en él se encuentran. En lugar de ello, se desatiende de todo lo que allí pudiera captar para restablecer la visibilidad que permanece más allá de toda mirada.

De esa mirada que va a representar lo que está delante del cuadro, esa región invisible, tanto por la estructura del cuadro como por su existencia como pintura. En vez de representar lo que se ve, atraviesa toda la escena restituyendo la invisibilidad, una invisibilidad que no es lo de lo oculto, sino aquello que verían los personajes si proyectasen su mirada al frente, aquello que se podría ver si la tela se prolongara hacía delante, encerrando a los personajes que no se ven y sirven de modelo al pintor, pero también este representa aquello que es exterior al cuadro, aquello que es ajeno al pintor y su estudio.

El espejo representa las figuras que miran al pintor, tanto en una realidad representada, objetiva, de pintor de trabajo, como en esa realidad material en las líneas y colores depositados en la tela que nos ofrece su reverso.

Estas dos figuras son igualmente inaccesibles. La primera se encuentra fuera de los límites de composición del cuadro. La segunda porque se encuentra en la tela vista del revés. Gracias a la función del espejo, es posible desencadenar un juego de representación, consistente en poner la una en lugar de la otra, creando una superposición inestable en la que la imagen inaccesible se vuelve accesible. El espejo asegura un cambio de visibilidad, desafiando el espacio representado en el cuadro y su naturaleza de representación, y permite ver en el centro del cuadro lo que es dos veces invisible.

Intentar representar los personajes en un espacio que no se encuentra en dicha representación «*Extraña manera de aplicar, al pie de la letra, pero dándole vuelta, el consejo que el viejo Pacheco dio, al parecer, a su alumno cuando este trabajaba en el estudio de Sevilla: “La imagen debe salir del cuadro”*».<sup>151</sup>

La relación del lenguaje con la pintura es infinita, porque tanto la una como la otra hacen visible aquello que está por suceder, por acontecer. La palabra, en cambio, nunca puede desplegar aquello que se ve, ya que lo visto no reside nunca en lo que se dice. De la misma manera, aunque se quiera ver a través de imágenes, metáforas y comparaciones, la imagen que despliega no es más que aquello que define una sucesión de sintaxis, nunca lo que acontece la vista.

Podemos destacar que, en este juego, el nombre propio, sirve de artificio para pasar del espacio que se habla al espacio que se contempla, consiguiendo con ello una

<sup>151</sup> Foucault, M. *Op cit.*, 18.

simbiosis perfecta, gracias a la cual se despliega lo que está por suceder.

Por tanto, la relación del lenguaje y lo visible es de absoluta compatibilidad. El lenguaje actúa de detonante en la gran explosión que va a acontecer, eliminan los nombres propios y consiguen encender las luces de la pintura, manteniéndonos en lo infinito de la tarea. Así pues, será necesario interrogar el reflejo del espejo al nivel mismo de su existencia, para averiguar quién se refleja en el fondo de este.

El reflejo del espejo atraviesa perpendicularmente la efusión de luz que baña de derecha a izquierda los diferentes personajes de la sala, buscando delante del cuadro lo que se contempla, pero que no es visible, para hacerlo visible; el espejo se abre, al igual que la puerta en el fondo del muro.

El espejo cumple aquí su tercera función: de apertura. La puerta se abre hacia un corredor, pero en vez de perderse en la oscuridad se disipa en una luz amarilla. En este espacio, la sombra de unos escalones se presenta ante nosotros y, sobre ellos, la silueta de un hombre visto de perfil. En una mano sostiene el peso de una colgadura, sus pies están colocados en dos escalones diferentes, tiene una rodilla flexionada. Quizá vaya a entrar en el cuarto, quizá se limita a observar lo que pasa en su interior. Este no presenta una posición fija, sino de transición; no se sabe de dónde viene. ¿Realmente ha llegado a la sala siguiendo algún tipo de corredor o ya estaba antes en la escena, en esa región iluminada por la luz donde los distintos personajes se encuentran?

También cabe la posibilidad de que se encontrase anteriormente en la zona no visible, atravesase la escena representada y haga visible en el interior de la puerta su silueta de perfil, es decir, una irrupción de lo no visto. Al igual que el espejo, atraviesa la escena iluminada y refleja el espacio no representado. Tanto la puerta como el espejo hacen oscilar el interior y exterior, son la bisagra por la cual lo oculto y visible se suceden.

¿Cuál es el espectáculo, reflejado primero en las pupilas de la infanta, después en las de los cortesanos y el pintor y, por último, en el reflejo del espejo? Pero también la pregunta se desdobra. De la misma manera que el rostro reflejado en el espejo es el que contemplan los distintos personajes, son también los personajes a cuyos ojos se ofrecen como escena a contemplar. El cuadro en su totalidad ve una escena para la cual él es a su vez una escena. Reciprocidad pura manifestada en el espejo que ve y es visto, cuyos momentos se pueden apreciar en la tela vuelta, gracias a la cual el punto exterior se convierte en espectáculo y el perro echado, único elemento del cuadro que está hecho para ser objeto que ver.

Los soberanos, que son vistos por todos los personajes que componen la escena principal y, a su vez, reflejados en el espejo, se presentan difusos. Son la más pálida, la más irreal, la más comprometida de todas las imágenes. También son los más descuidados, puesto que nadie presta atención en ese espejo donde se reflejan. En la medida en que

la imagen es visible, esta se presenta frágil y alejada de toda realidad.

Al contrario, en el momento en que la imagen acontece en la zona no visible, se ordena en torno a ella toda representación. Es a ellos a quienes se da la cara, es hacia ellos donde apuntan todas las miradas, ordenando a su vista toda la disposición del cuadro y apareciendo así el verdadero centro de la composición. Ese centro muestra una triple función, ya que en él se superponen con total exactitud la mirada del modelo en el momento en que se la pinta, la del espectador en el momento que contempla la escena y la del pintor en el momento que compone su cuadro. Estas tres funciones de vista confluyen en un punto exterior al cuadro, irreal en relación con lo representado, pero suficientemente real, ya que a partir de él se hace posible la representación. Esta realidad no puede ser vista y, sin embargo, se proyecta en el interior del cuadro, en una imagen refractada en tres figuras: la del pintor con su paleta en la mano, la del visitante, con un pie en el escalón dispuesto a entrar en la habitación y, por último, el reflejo del rey y la reina en el espejo del centro de la escena.

El reflejo que muestra lo que todo el mundo contempla en primera escena restituye lo que falta: al pintor copiando al modelo que es exterior al cuadro, el retrato del rey y la reina que se realiza en el verso de la tela y que estos no pueden ver desde el lugar donde se encuentran, al espectador que se encuentra en el centro de la escena de cuyo lugar se ha apoderado. El espejo muestra en la sombra lo oculto o más aún, el lugar en el que se encuentra el rey y la reina también podía ser el lugar donde se encuentra Velázquez en el momento que pinta *Las Meninas*, o el de nosotros mismos cuando contemplamos el cuadro. Porque la función del espejo es atraer al interior de la pintura lo que es familiarmente extraño: la mirada que lo ha ordenado y aquella para la cual se despliega. Pero en el momento de estar presentes en el cuadro, el artista y el visitante no pueden ser establecidos en el espejo. De la misma manera, el rey reflejado en el fondo del espejo no pertenece al cuadro.

La luz que entra por la ventana y recorre todo el espacio, desde los cuadros terminados, hasta la mirada del pintor, con su paleta y mano suspendida en momento de ejecución. El ciclo es perfecto, se inicia en el ventanal que no vemos y termina en el gesto suspendido del pintor. Por el contrario, en todas las líneas que atraviesan la escena representada por los cortesanos y la infanta, que atraviesan en profundidad el cuadro, falta una parte del trayecto. Lo faltante es el espacio que ocupa el rey señala un vacío: el del pintor y el espectador, en el momento en el que uno compone y otro ve. De esta manera, tanto en el cuadro *Las Meninas*, como en toda representación donde se manifieste una esencia, podemos apreciar una invisibilidad profunda, fundada en todo aquello de lo que se ve en la mirada de los distintos personajes que componen el cuadro, como de todo aquel que

contempla la escena representada.<sup>152</sup>

En la escena se han dispuesto todos los mecanismos entre signos y formas de la representación, para que exista una doble relación tanto en el modelo representado y el soberano, como con su autor y el pintor representado. Pero esta relación siempre se interrumpe, porque en la profundidad que atraviesa la tela nunca es posible que la imagen ofrezca al mismo tiempo al maestro que representa y al soberano al que se representa. Velázquez pone en marcha todos los elementos necesarios en la manifestación de esa imagen: las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visible, los gestos que la hacen nacer. En todos estos elementos cuya función es atraer y desplegarse en conjunto siempre emana un profundo vacío: la desaparición de todo lo que se fundamenta. La imagen ha sido suprimida y, de esta manera, libre de toda relación que la encadenaba, para transformarse en pura representación.<sup>153</sup>

### Martin Heidegger

#### *El origen de la obra de arte, según Heidegger*

La estética del siglo XIX se dedicó a tratar al arte como actividad subjetiva, dejando en segundo término del análisis directo de la obra de arte. Heidegger se presenta como un exponente de cambio, que se verá reflejado en el hecho de abordar directamente la obra de arte.

Para Heidegger, la obra de arte es un ente, cuyo carácter pretende descubrir. Nos dice que la obra de arte existe de modo natural: «El cuadro colgado en la pared (...), los cuartetos de Beethoven yacen en los anaqueles de las editoriales como las papas en las bodegas (...)».<sup>154</sup> Lo primero que nos encontramos es ante la condición de cosa y nos preguntamos: ¿La obra de arte es más que una mera cosa? Es evidente que la obra de arte es algo más que una mera cosa.<sup>155</sup>

152 Gracias a la imaginación el sujeto contempla el espacio no representado. Iliá Galán, nos habla de imaginación: «*infinitud que nos arrebatada y trasciende por medio de una obra artística y genial, dotada en su forma limitada de lo ilimitado, de ahí que se vea en ello la inspiración divina... Dios que actuaría a través de las personas o los objetos que nos rodean, a través de nuestra imaginación...*». Galán, I. *La intuición del infinito desde la Estética*, 2009, 4.

153 *Las Meninas* es uno de los primeros mecanismos artísticos que abraza la representación de este infinito en que el verbo ser se expande, es decir, lo singular en la obra artística. Iliá Galán expone que el arte es más importante en lo que no dice, es decir, en lo que sugiere que en lo que dice expresamente. «La mirada poética, como vio Friedrich von Schlegel, es por naturaleza una mirada llena de sentido porque está impregnada de infinitud». Galán, I. *Ibid.*, 8.

154 Heidegger, M. *Arte y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.A., 1999, 39-40.

155 Starling, R. M. *La construcción estética de la subjetividad en la ontología de la actualidad de Gianni*



Heidegger considera necesario aclarar en qué medida participa la obra de la naturaleza en la cosa. Remontándonos en la historia, el pensador analiza tres teorías elaboradas por los griegos: la teoría sustancialista, la teoría sensualista y la teoría materia y forma. Para la primera, la estructura de la cosa consta de un sustrato permanente, pero invisible, y un conjunto de accidentes variables; para la segunda, la cosa es un conjunto de sensaciones; y para la tercera, la unión de la materia con una forma. Ninguna de ellas ofrece una satisfacción ontológica, se han convertido en perjuicios que bloquean la experiencia del ente.

Para Heidegger, el ente es inaccesible a la razón, pero queda por pensar si esa inaccesibilidad pertenece a su propia esencia. De las tres interpretaciones, la que ha alcanzado mayor influencia es la de la unión de materia y forma, porque se ha obtenido del análisis del útil, que se encuentra próximo a la representación humana, puesto que el útil es nuestra creación. Heidegger, por tanto, intenta comprender las diferencias y los puntos comunes entre cosas, el útil y la obra de arte.

Después de haber desechado los perjuicios tradicionales, Heidegger emprende el camino constructivo de describir simplemente un útil. Para ello toma un cuadro de Van Gogh, en el que se representa un par de zapatos viejos de campesino, y elabora una descripción con el fin de descubrir la esencia del útil. Esa esencia es lograda no en servir para algo, sino en «ser de confianza».

Los fabricantes norteamericanos, para ganarse la confianza de los consumidores, lanzaban una estrategia de *marketing* anunciando que su producto era de total confianza, debido a las diferentes pruebas y experiencia de usabilidad del artículo. De esta manera, los zapatos no son ellos mismos cuando se encuentran en el escaparate, sino que cuando alguien los ha usado y ha adquirido confian en ellos.

Cuando observamos el cuadro sentimos como si de esos zapatos surgiera la plenitud de su verdad: «el cuadro de Van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos de labriego, en verdad es, este ente sale al estado de no-ocultación de su ser».<sup>156</sup> En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente.

En toda la obra de Heidegger, la idea de verdad no es solo posesión de conocimiento enunciada en un juicio, sino propiedad del ser mismo. El concepto de verdad tiene sentido de autenticidad. El ente es verdadero en cuanto es auténtico, en cuanto se muestra tal cual es. Entonces la verdad y el ente son la misma cosa. Heidegger corre en una corriente intelectualista que identifica el arte con la verdad, y en la que aplica cierto alcance metafísico. Así, por ejemplo, en la filosofía del arte de Schelling se pueden encontrar expresiones en que belleza y verdad son la misma idea. En la estética de Hegel se

<sup>156</sup> Vattimo. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, TDR., 2011, 111-112

<sup>157</sup> Heidegger, M. *Op. cit.*, 12.

aprecian frases como: «Arte, religión y filosofía tiene esto de común que el espíritu finito se ejercita en un objeto absoluto que es la verdad absoluta».<sup>157</sup> En Schopenhauer, el arte expresa la idea objetiva de la voluntad o hace presente a la voluntad misma, como sucede en la música.

En todas estas filosofías, el artista desempeña el papel de visionario que penetra profundamente en todas las cosas. Ante sus ojos se presenta la realidad en sí misma que, una vez reflejada en la obra, sorprende como una revelación al ser vista por los demás. De esta manera, el hombre se despoja del manto velado que oculta la verdad de las cosas y descubre su auténtico ser.

Centrándonos en otros aspectos de la obra de arte, Heidegger manifiesta que «la obra, como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella. Pues el ser-obra de la obra existe y solo en esa apertura».<sup>158</sup> La obra de arte no puede completarse por sí misma, hay que integrarla dentro del mundo que la rodea. No nos referimos con ello a un conjunto de cosas existentes, ni objetos observados, sino a la conciencia que es base de su existencia, posición en medio de otros seres existentes. Así pues, el hombre es consciente de su destino histórico, de su dependencia de los dioses: «lo que permite al pensador griego del siglo VI poner todas las cosas como inteligible, y sintetizarlas no es tanto el concepto abstracto del mundo, sino la realidad del mundo antiguo».<sup>159</sup>

La obra de arte portadora de un contenido especificado de ideas, sentimientos y proyectos, no puede flotar en el aire, sino que tiene que asentarse en algo permanente y material. Todas las obras de arte están constituidas de materia prima que tiene que extraerse de la naturaleza. Heidegger la llama «la tierra», «la madre tierra», que engendra, alimenta y luego recoge en su seno a todo ser vivo. Esta guarda su secreto, es impermeable y resiste todo intento por penetrar en su misterio. Es lo irracional. Hasta que el arte atraviesa esa impermeabilidad y hace que la tierra sea tierra: «La roca llega a soportar y a reposar, y así llega a ser por primera vez roca; el metal llega a brillar y a centellar, los colores a lucir, el sondo a sonar, la palabra a la dicción».<sup>160</sup>

Gracias al arte, todos estos materiales antes ocultos llegan a revelar su identidad anteriormente oculta. Es de destacar la participación de la materia en la obra de arte, infravalorada por el idealismo estético (Croce, Collingwood), para el cual se completa como estado mental o como intuición, y su materialización objetiva sería un hecho circunstancial.

Cabe destacar la lucidez de Heidegger por entender la materia no como un simple

<sup>157</sup> Ramos, S. «Prólogo» en *Arte y Poesía*, Heidegger, M. Madrid: Editorial Fondo de Cultura Económica, S.A., 1999, 12.

<sup>158</sup> Heidegger, M. *Op. cit.*, 70.

<sup>159</sup> Ramos, S. *Op. cit.*, en Heidegger, M. *Ibid.*, 16.

<sup>160</sup> Heidegger, M. *Ibid.*, 76-77.





Van Gogh, Vincent. *Zapatos*. 1886. Óleo sobre lienzo. Museo Van Gogh, Amsterdam, Países Bajos. (Fundación Vincent van Gogh).



Chillida, Eduardo. *Homenaje a Heidegger*. 1970. Xilografía japonesa.



cimiento de la obra de arte, sino dentro de su unidad estética, un valor propio de diferentes calidades del mármol tallado, los timbres de los instrumentos en los cuales se pueden apreciar las sutilezas de las notas musicales; es decir, las innumerables materias colorantes, piedras, maderas, metales, etc.

En el pensamiento de Heidegger, la obra de arte, el mundo y la tierra sostienen una lucha porque son elementos opuestos. El mundo tiende a manifestarse, mientras que la tierra tiende a aislarse dentro de sí misma, es autocultante.

El papel que desempeña el artista es una lucha con la materia inerte en su vigor por resistir un sentido espiritual que le pueda ser impuesto; es decir, la transformación de la materia en obra de arte. No obstante, en esa contienda puede haber un momento de paz. Heidegger elige un templo para explicar ese momento de sosiego y armonía, puesto que en la arquitectura, la presencia de materia y tensión de fuerzas es más evidente. Simmel, en el ensayo *Las ruinas* ya muestra tal conflicto:

Dejar que una obra sea obra es lo que llamamos la contemplación de la obra. Únicamente en la contemplación, la obra se da en su ser-creatura como real, es decir, ahora haciéndose presente con su carácter de obra.

Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación.<sup>161</sup>

Heidegger en el apartado «La verdad y el arte»<sup>162</sup> introduce la idea de creación que se explica a través de la esencia de la obra. No se puede explicar la creación a través de la actividad técnica del artista, puesto que en realidad no es un hacer, sino un saber. La actividad técnica del artista es definida por la esencia de la creación, que no es más que el acontecer de la obra, su llegar a ser por medio de la creación, es decir, su modo de manifestarse la verdad.

La verdad es la no verdad, a través de la contraposición se manifiesta dicha verdad: «La verdad está en cuanto tal en la contraposición del alumbramiento y las dos clases de ocultación».<sup>163</sup> La verdad se presenta como el enfrentamiento en el interior de la obra de arte: «la verdad existe solo como la lucha entre alumbramiento y ocultación, en la interacción de mundo y tierra. La verdad se arreglará en la obra como esa lucha de mundo y tierra».<sup>164</sup>

Por tanto, llegamos a la conclusión de que la creación no es otra cosa que la fijación de la verdad mediante la forma. La creación ya no se encuentra limitada al acto pro-

<sup>161</sup> Heidegger, M. *Ibid.*, 104.

<sup>162</sup> «La τέχνη como saber experimentado a la griega consiste en la producción de un ente en tanto que lo pone delante como lo que se presenta en cuanto tal, sacándolo de la ocultación expresamente a la desocultación», Heidegger, M. *Ibid.*, 94.

<sup>163</sup> Heidegger, M. *ibid.*, 96.

<sup>164</sup> Heidegger, M. *Ibid.*, 99.

ductor, sino que permanece objetivada a un modo de ser de la obra: «tenemos que poder experimentar el ser creado en la obra».<sup>165</sup>

Independientemente de la idea de Heidegger, ya es un hecho aceptado que la percepción de la creatividad, es decir, lo que no pertenece a obra de la naturaleza o de la fabricación, no es la exclusión o distinción de tal o cual artista, sino es algo más, de lo creado como algo extraordinario que se muestra en la obra. Como dice Heidegger, «que es»<sup>166</sup> cuando en la obra se desconoce el autor resalta ese «que es» del ser-creación, de esta manera pasamos al momento de contemplación.

*Dejar que una obra sea obra es lo que llamamos la contemplación de la obra. Únicamente en la contemplación, la obra se da en su ser-creatura como real... Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación.*<sup>167</sup>

Con la contemplación aparece el dualismo sujeto-objeto. Heidegger parece suprimir dicho dualismo en todo su ensayo. Hace creer que la obra artística habla por sí sola. Una posible interpretación es que Heidegger considera la fusión sujeto y objeto en una unión mística. En la contemplación entendemos que el arte «es poner en operación la verdad del ente»<sup>168</sup>. De esta manera la obra se encuentra en un estado latente, hasta el momento de la contemplación para reactivarse: «lo creado mismo no puede llegar a ser existente sin la contemplación».<sup>169</sup>

Siguiendo el ensayo de Heidegger, afirma que «la verdad como alumbramiento y ocultación acontece al poetizarse».<sup>170</sup> Todo arte es en esencia poesía, entendida como verdad.

Heidegger orbita en círculo, considerando la obra de arte como creación, la creación es la verdad, la verdad es la poesía, la poesía es... la verdad. Se podría establecer una ecuación en que verdad = creación = poesía = arte.

El fundamento esencial en el pensamiento de Heidegger es que el arte acontece la verdad de los entes:

*En el estar ahí del templo acontece la verdad. Esto no significa que en él algo esté representado o reproducido correctamente, sino que el este en totalidad es llevado a la desocultación y tenido en ella. Tener significa resguardar. En el cuadro de Van Gogh acontece la verdad. Esto no significa que en él se haya pintado correctamente algo que existe, sino que*

<sup>165</sup> Heidegger, M. *Ibid.*, 102.

<sup>166</sup> *Ibidem.*

<sup>167</sup> Heidegger, M. *Ibid.*, 104.

<sup>168</sup> Heidegger, M. *Ibid.*, 117.

<sup>169</sup> Heidegger, M. *Ibid.*, 26.

<sup>170</sup> El arte es historia, no por el hecho de tener historia y ofrecer a la ciencia aspectos cambiantes, es historia en cuanto que crea historia. Por tanto, el arte es contemplado como fundador, estableciendo los cimientos para hacer surgir la verdad del ente en toda obra». Heidegger, M. *Ibid.*, 27-28.

*al manifestarse el ser útil de los zapatos, alcanza el ente en totalidad, el mundo y la tierra en su juego recíproco, logra la desocultación.*

Heidegger no nos aclara qué es «el ente». En cuanto a la verdad, ciertas obras de arte hacen referencia a dicho concepto, pero no en la manera en que lo hace Heidegger, sino en el de «conocimiento verdadero»<sup>171</sup>, de saber. Así lo entiende Platón cuando cita a Hesíodo, Homero o Píndaro, como sabios que expresaban en su poesía observaciones del hombre y *del mundo*.

El arte es historia, no por el hecho de tener historia y ofrecer a la ciencia aspectos cambiantes, es historia en cuanto que crea historia. Por tanto, el arte es contemplado como fundador, estableciendo los cimientos para hacer surgir la verdad del ente en toda obra. «(...) siempre que el arte acontece... se produce en la historia un empuje y esta comienza o recomienza».<sup>172</sup> «El arte es histórico y como tal es la contemplación creadora de la verdad en la obra».<sup>173</sup>

Heidegger atribuye al arte la importancia de determinar la existencia histórica de un pueblo. En ese momento se establece una reflexión: «preguntamos por la esencia del arte... para poder interrogar si el arte es o no un origen en nuestra existencia histórica».<sup>174</sup> Se refiere, por tanto, al arte moderno. Este no cumple las expectativas de Heidegger y remite a las palabras de Hegel: «El arte es para nosotros, por el lado de su destino supremo, un pasado...».<sup>175</sup>

Para Heidegger el arte sigue siendo sinónimo de metafísico y místico con el que encarna la tradición del idealismo alemán: «A nosotros nos importa –dice Croce refiriéndose a Schelling, Solger y Hege– poner en claro su identidad sustancial, el común misticismo y arbitrarismo que constituye en estética su posición histórica»<sup>176</sup>. «El romanticismo y el idealismo metafísico habían colocado al arte tan alto, tan en las nubes, que acabaron necesariamente por darse cuenta de que el arte, tan en alto, ya no servía para nada»<sup>177</sup>. «Croce explica que la estética de Hegel es en verdad el elogio fúnebre del arte».<sup>178</sup>

Como conclusión expondremos que Heidegger entiende el arte como causa en el

171 Heidegger, M. *Ibid.*, 26.

172 Heidegger, M. *Ibid.*, 117.

173 Heidegger, M. *Ibid.*, 27.

174 Heidegger, M. *Ibid.*, 118.

175 Heidegger, M. *Ibid.*, 27.

176 Heidegger, M. *Ibid.*, 27-28.

177 «Aunque es cierto que Hegel no habla del «final del arte» tan explícitamente como lo hacen Danto u otros, es una tesis que se desprende necesariamente del cuerpo doctrinal hegeliano. Croce indica que la teoría hegeliana de la muerte del arte no solamente es confirmada por las declaraciones formales del autor, sino que es consecuencia necesaria de su concepción del espíritu y de la historia», García, M. «El discurso del fin: historia, arte y filosofía», Daimon. Revista Internacional de Filosofía, n.º 73 (enero-abril) 2018, 151-165 ISSN: 1130-0507 (papel) y 1989-4651 (electrónico) <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/258121>

178 *Ibidem*.

despertar de la conciencia de un pueblo. Sin embargo, no contempla la posibilidad de que esa causa se reduzca al entorno de la estética, y sea objeto de una vivencia y, por tanto, expresión de la vida del hombre.<sup>179</sup>

E. Trías

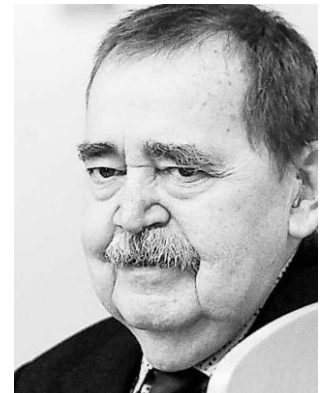
## El repliegue

En términos platónicos se contempla el método ascendente; es decir, aquello que lleva al sujeto a emprender el camino en la búsqueda del ser. Esa búsqueda daba lugar a un resplandor o instantáneo destello, o bien al lugar presupuesto, sin que pueda ser nombrado ni colonizado. Es decir, el lugar donde la norma ética y estética no podía ser impuesta en la moral o artística que promovía.

Ese lugar postulado existe dentro del límite como límite o en la línea fronteriza como vacío del ser y de sentido. En él, el sujeto habitante en la frontera puede llegar con pasión y comprensión lingüística a un vacío fruto de su actuar en libertad. En la frontera sin emoción no se puede vislumbrar esa iluminación referente a lo vacío. Esa falta de exaltación comprende el vacío como lugar cuyo interior está lleno de vacío o como cerco cerrado, vallado.

El sujeto que comprende lo fronterizo siente vértigo en relación con ese vacío que es pura línea delgada o finísimo trazo. Esa línea comprende el doble vacío, que es en sí el mismo vacío en su radical desdoblarse.<sup>180</sup> Al sujeto llamado el fronterizo le es exigido ser esa línea fina, es decir, repliegue absoluto de ese doble vacío como lugar donde puede ser constituido y colonizado un mundo. De esta manera, el lugar vacío puede ser llenado, y esto constituye el mundo.

El mundo, por otra parte, es entendido como despliegue proyectivo de esa línea



Sánchez Corredera, Silverio: *Requiem por Eugenio Trías*. 2003. La Nueva España.

179 El ser insiste en dispersarse y recrearse, sucediéndose e insistiendo en volver. El ser es fundamentado como principio de expansión y reconversión (origen) en su potencial de creación (desde su interior). El propio ser se fundamenta en terreno fáctico (estética) generando diferentes probabilidades mensurables. Sin embargo, Heidegger no contempla la causa, expansión de la obra de arte al entorno de la estética. Se contempla la estética como resultado expansivo del ser y al mismo tiempo principio por el cual se produce la reconversión del mismo ser. Dualidad en perfecto equilibrio de un todo entendido como ser. El análisis de diferentes obras artísticas nos ayudará a la exposición y relación de lo enunciado: *Las meninas*, *Vértigo* de Alfred Hitchcock, y *Los Caprichos de Goya*.

180 Relaciónese con la película *Vértigo* de Alfred Hitchcock. En el momento que Scottie Ferguson observa el abismo que no es más que ese infinito en que su fantasía se dispersa y se pierde.



que fundamenta el vacío. Hacer y construir el mundo significa desdoblar el lugar desvalido, desértico, en lugar fértil, en proyección y despliegue de la línea en su frontera. Desde ese repliegue puede el fronterizo proyectar. Puede colonizar ese territorio despojado de toda vida, vacío, en un proyecto colonizador como plan de futuro. O también puede presenciar ese mundo ya creado, colonizado e iluminado como lugar pasado y tradición a modo de momento antes del despliegue de la línea.<sup>181</sup>

Esa línea es vislumbrada como pura bisagra en su compendio de conceder repliegue y despliegue. «El fronterizo» es el lugar donde se siente la pura transparencia. En ella acontece el azar y casualidad, y el suceder de los sucesos: «Mostrándose como barra o signo de concordancia y diferencia que deja ver la transparencia en la juntura-deferencia en virtud de la cual las palabras llegan a ser proposiciones o discursos, y las cosas sucesiones de sucesos en campo de interacción».<sup>182</sup>

El sujeto en su camino ascendente es cegado por la cosa misma, mostrada como puro diamante, y se detiene absorto iluminado y racional. Esta claridad irradiada es fruto del despliegue: «El momento del despliegue señalaba el proyectarse de la mismidad (bisagra), en un mostrase como espacio, es decir, como hoja de libro, puerta o lámina de cristal, según lo canónicos ejemplos pedagógicos propuestos por Marcel Duchamp».<sup>183</sup>

Después de la marcha ascendente, donde la diferencia entre repliegue y despliegue, así como lo mismo y lo otro, es manifestada a través del movimiento de la bisagra, y pone al desnudo el ámbito mismo como ámbito; es decir, el fundamento incondicionado. Con la contemplación se produce la inversión de la marcha y método del discurso, y deja que el fundamento se fundamente. De esta manera, la proyección muestra la productividad en la proyección. Ello nos lleva a superar la idea en el pensamiento cartesiano-kan-tiano, con lo cual superamos el sujeto, y el ser, gracias al movimiento de la bisagra pura, o lo que es lo mismo, la transparencia como transparencia, o el límite asumido en su pura transparencia.<sup>184</sup>

Solo queda por determinar el tercer momento: el *regressus*. En primer lugar, hemos hablado del verbo llegar; en segundo lugar, pararse; y finalmente solo nos queda por enunciar el verbo volver. En esta última etapa se vuelve al ser. Con lo que se produce el

181 Todo ello remite a la reconversión, camino en la búsqueda del origen, albergando posibilidades de futuro o, en la dispersión de todo lo que es creado en el laboratorio del origen y representado, manifestado en terreno fáctico.

182 Trías, E. «Cuarto momento: El retorno (principio de variación)». *Los límites del mundo*. Ediciones Destino, S.A., 2000, 383-384.

183 Trías, E. *Ibid*, 384.

184 Entiéndase que se hace referencia a una dualidad que comprende un todo. Es decir, reconversión y expansión, conforman un todo.

Ilía Galán hace referencia a que algo límite tiende a saltar por encima de la valla o ir más allá de las fronteras, desbordando todos los límites, relaciónese con Marcel Duchamp en su obra Ahorcado hembra o también llamado Motor-deseo. Galán, I. *La intuición del infinito desde la Estética*, 8.

irrumper del fundamento, produciendo en consecuencia que el ser sea recreado y fundado.<sup>185</sup>

*Obras (Nuestros deseos inconscientes se revelan)*<sup>186</sup>

*La tragedia griega*

*Una tragedia, por lo tanto, es la imitación (mimesis) de una acción noble, completa y de una cierta magnitud, llevada a cabo mediante el uso del lenguaje, y haciéndolo agradable en cada una de sus partes, por separado; se basa en la acción y no en la narrativa, y, mediante la compasión (éleos) y el temor (fobos), produce la purificación (catarsis) de dichas emociones. (Aristóteles).*<sup>187</sup>

Cabe destacar la aclaración de algunos términos en la definición de tragedia según Aristóteles. Este nos habla del término mimesis. Uno de los primeros significados sería imitación, pero también podría traducirse por simulación «ponerse en lugar de otro».<sup>188</sup>

De esta manera, el creador de la tragedia deja su lugar a los personajes, sin que él intervenga en la acción de sus relatos, narraciones o explicaciones. El autor dirige el drama desde detrás, moviendo los hilos de las marionetas, y deja su lugar a los *dramatis personae*, creando un espacio diferenciado donde discurre el drama y se desenvuelven los personajes, diferente del espacio real del espectador o autor. El espectador contempla y disfruta la acción de los *dramatis personae* y se pone en su lugar. Así, el término mimesis sugiere identificación, posesión, comunión con los personajes que realizan la acción, provocando éleos, *fobos*, compasión, temor de los espectadores. Éleos se traduce por compasión o, como sugiere «Kaufman, por simpatía, sentir el mismo *pathos*, pasión, padecimiento del héroe, con- sentir en y con el *pathos*, sentir *solidaridad* con él»<sup>189</sup>. El espectador que contempla las acciones realizadas por el héroe siente compasión por el infortunio de este, y se identifica con el *pathos* del héroe, siente padecimiento,

185 Ilía Galán nos muestra cómo Nietzsche al contemplar el eterno retorno y reclamación de lo dionisiaco está en el plano de lo sublime. Galán, I. *Ibid.*, 4.

186 Relacionar la tragedia griega, *El estudiante Nataniel, la muñeca Olimpia y el arenero siniestro, Vértigo* de Alfred Hitchcock, y Wittgenstein (*Observaciones a la Rama Dorada*). La imaginación creadora se dispone como el lugar de la creatividad humana. La imaginación como dice Kant es capaz de representar lo que se encuentra ausente, rebasa lo fáctico, lo dado y se abre al orden de las posibilidades concretas, físicas, entendidas como el paso de lo lógico a lo concreto. Gracias a la imaginación todo aquello que puede ser se dispone ante nosotros como proyecto de realización futura en lo fáctico. Es la facultad de apertura hacia el futuro.

187 Trías, E. *Lo bello y Lo siniestro*, 126.

188 Trías, E. *Ibid*, 128-129.

189 Trías, E. *Ibid*, 103.

sufrimiento ante los avatares del héroe.

Éleos, por tanto, sugiere una corriente afectiva del personaje hacia el héroe. *Fobos*, por el contrario, sugiere distanciamiento, separación. El héroe presenta un carácter noble, que se entiende como nobleza de rango ontológico, moral y sociológico. El héroe presenta una jerarquía superior a los espectadores, se sitúa en una posición media entre dioses y humanos; genealogía que se halla en el origen de las estirpes que configuran la *polis*, presentando carácter semidivino y, por ello, confiriéndole carácter sagrado.

El personaje sagrado (héroe) comete una falta llamada culpa trágica. Esta en un principio es ignorada por el héroe, e ira siendo reconocida a lo largo del drama. Este proceso se denomina anagnórisis trágica. A lo largo de todo el drama, el héroe pasa de una situación venturosa a otra desventurada denominada peripecia trágica. El espectador que contempla la escena conoce la falta cometida por el héroe, se identifica con ella y la hace suya. A lo largo de todo este proceso de identificación, el espectador siente dos emociones contrapuestas: éleos (compasión), *fobos* (temor). En *fobos* el espectador siente temor por la falta cometida por el héroe, y es consciente de las repercusiones negativas que ello conlleva, viviendo personalmente la falta cometida en todo el proceso de identificación con el héroe. Él ve o prevé lo que puede suceder al héroe, el castigo que le espera, sin que este pueda ser consciente de ello. Aparte del proceso de identificación con el héroe, el espectador también se identifica con el coro, puesto que este refleja sus sentimientos proyectados en el héroe. El coro proyecta los temores, expectativas de castigo y voz de denuncia sobre el héroe. Estas proyecciones no tienen consecuencias en la escena, ni en el héroe, pero constituyen un papel importante en el proceso de identificación del espectador con el héroe.

Según Aristóteles, el efecto que produce la tragedia sobre el espectador es la catarsis, que no es más que un efecto de purificación o purga, en la cual el temor producido por *fobos* y la compasión éleo quedarían transformados en placer.

Una situación similar se produce en *La analítica de lo sublime*, de Kant. El pensador se enfrenta a una situación de interpretaciones opuestas en la que el sujeto siente un placer de naturaleza estética, que contrarresta con una carga de dolor y de amenaza, mediante la experimentación de sensación de placer, producto de una reflexión del sujeto sobre una idea racional de infinitud motivada por una circunstancia sensible sugeridora de esa idea.

Freud nos dice que el resultado de ese placer es ocasionado porque el espectador sabe que no es a él a quien ha ocurrido dicha acción. De esta manera, se cumple el requisito kantiano del «desinterés» del sujeto respecto al objeto estético. Concretamente en *Personajes psicopáticos en el teatro*, Freud nos explica lo comentado anteriormente. Se produce una satisfacción en el espectador, aunque se sepa que la adversidad no se produce

en él. Por un momento, el observador vive una vivencia diferente e intransferible a su vida real. El espectador deja por un instante la vida cotidiana para sumergirse en otra vida alejada de mezquindades, pero dejando que sucedan todos los infortunios al héroe, regresando a su vida mundana porque, a pesar de no haber grandeza, al menos existe seguridad.

Llegados a este punto nos preguntamos: «¿cómo un sentimiento doloroso como el miedo (*fobos*) puede transformarse en sentimiento placentero? Kant en su *Analítica de lo sublime* plantea ¿Como el arte en general y la tragedia en particular puede extraer un sentimiento de placer de una sensación displacentera?». <sup>190</sup> Aristóteles en su definición de tragedia nos da la explicación.

El término catarsis nos explica tal cuestión. Catarsis se ha utilizado en diferentes sentidos: en el campo médico-biológico, y también en lo moral religioso. Si utilizamos el término referente a lo religioso, este se traduce por purificación; en lo médico-biológico el significado es purga. En ambos casos sería liberación; del alma, haciendo referencia a lo religioso; de emoción y las pasiones en lo médico-biológico, lo que crea una armonía psíquica en la consiguiente eliminación de excesos y desequilibrios constituyentes del cuerpo. Mediante la catarsis, el alma se liberaría de enfermedad, que es exceso y predominio de algunas pasiones sobre las restantes y desequilibrios correspondientes a la psique. La tragedia, por tanto, es concebida como preservadora de salud.

Freud en su tesis *La interpretación de los sueños* nos explica que el sueño es siempre una realización de los deseos. En cuanto a lo esencial de los deseos humanos, destacamos deseo amoroso y deseo homicida, ambos inconscientes, prohibidos. En ellos, el deseo amoroso se manifiesta en la madre y lo prohibido en el crimen perpetrado en el padre. La fuerza de prohibición de la muerte de un hijo a su padre se encuentra dentro de los actos más castigados por toda la legislación cultural. Esto demuestra la fuerza e intensidad de tal deseo en la lucha por escapar de las prohibiciones impuestas, social y culturalmente. El sueño sería sin duda el lugar donde poder realizar tal deseo sin ser castigado por ello, consiguiendo total inmunidad, alejado de las normas sociales y culturales. Así, el sueño revela de forma indirecta nuestros deseos primarios.

Uno de los sueños principales es la muerte de personas queridas donde Freud encuentra antagonismo entre el amor y la muerte de personas más próximas, especialmente los padres. Freud expone su teoría de Edipo en la interpretación de la tragedia de Sófocles, claro ejemplo, símbolo de los deseos fundamentales del ser humano donde los deseos se realizan y, por último, se recibe un castigo ejemplar cultural fruto por haber realizado tales deseos.

<sup>190</sup> Trías, E. *Ibid.*, 131.





Bacon, Francis. *Tríptico inspirado por la Orestea de Esquilo*. 1981. Óleo sobre lienzo. CR number 81-03. The Estate of Francis Bacon / DACS London 2020.



Anónimo. *Máscara de teatro*. S.I-II d.C. Terracota. Museo Británico, Londres, Gran Bretaña.



de Carolis, Adolfo. *Edipo re, Edipo a Colono, Antigone di Sofocle*. Torino, 1929. Ilustración. Fuente, Opal Libri Antichi.

Freud en *La interpretación de los sueños* nos habla como la tragedia de Edipo Rey, que es el mejor ejemplo para explicar el deseo humano fundamental, es decir, el amor carnal entre parientes y asesinato de un cónyuge cercano. Freud relaciona los sueños de la muerte de personas con el deseo parricida en la tragedia de Sófocles. Este explica la relación existente entre el deseo fundamental del ser humano y lo acaecido en la tragedia de Sófocles. Edipo cumple su deseo humano fundamental de forma inconsciente, ignorando que la persona a la que da muerte en el camino de Tebas es su padre y que la reina tebana que ofrece su mano después de haber salvado la ciudad es su madre.

Según Freud, todos hemos sido dominados desde la infancia por el deseo de poseer a la madre y de matar al rival que la posee, el padre, encarnando el drama que sin saberlo representó Edipo, cuando este realizó en lo real lo que todo ser humano ha deseado en la fantasía. Freud nos cuenta que, a pesar de las diferencias históricas, sociales y económicas entre griegos y nosotros, persisten idénticas estructuras antropológicas referentes a nuestros deseos inconscientes y protofantasías que generan. Edipo Rey de Sófocles es un claro ejemplo de dichas estructuras antropológicas, puesto que representa en vida el deseo inconsciente interiorizado en lo más profundo de nosotros mismos.

Freud establece una conclusión al analizar las diferentes concepciones de la tragedia griega: mimesis, compasión, temor y catarsis. A través del proceso de mimesis establecemos un reconocimiento, identificándonos con el héroe como parte de nosotros mismos. Este realiza lo fantaseado por nosotros, y nos produce un sentimiento compasivo y de horror. Gracias a este doble sentimiento, nuestros deseos afloran en el exterior provocando una purga anímica (catarsis), que es al mismo tiempo conocimiento sobre la orientación de nuestros propios deseos.

#### *El estudiante Nathaniel, la muñeca Olimpia y el arenero siniestro*

El estudiante Nathaniel, con cuyos recuerdos de infancia comienza el cuento fantástico, a pesar de su felicidad actual (está prometido con una bella mujer que se llama Clara) no logra alejar de su ánimo las reminiscencias vinculadas a la muerte horrible y mis-

teriosa de su amado padre. En ciertas noches su madre solía acostar temprano a los niños, amenazándolos con que «vendría el hombre de arena» (una versión germánica de nuestro hombre del saco), y afectivamente, el niño oía cada vez los pesados pasos de un visitante que retenía a su padre durante la noche entera. Interrogada la madre respecto a quién era ese «arenero», negó que fuera algo más que una manera de decir, pero una niñera pudo darle informaciones más concretas: «Es un hombre malo que bien a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndoles saltar ensangrentados de sus órbitas: luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como los ojos de los niños que no se han portado bien».

Aunque el pequeño Nathaniel tenía suficiente edad e inteligencia para no creer tan horripilantes cosas del arenero, el terror que este le inspiraba quedó, sin embargo, fijado en él. Decidió descubrir qué aspecto tenía el arenero, y una noche en que nuevamente se lo esperaba, escondióse en el cuarto de trabajo de su padre. Reconoce entonces en el cuarto de trabajo de su padre. Reconoce entonces en el visitante al abogado Coppelius, personaje repulsivo que solía provocar temor a los niños cuando, en ocasiones, era invitado para almorzar; así, el espantoso arenero se identificó para él con Coppelius. Ya en el resto de la escena, el poeta nos deja en suspenso sobre si nos encontramos ante el primer delirio de un niño poseído por la angustia o ante una narración de hechos que, en el mundo ficticio del cuento, habrían de ser considerados como reales. El padre y su huésped están junto al hogar, ocupados con unas brasas llameantes. El pequeño espía oye exclamar a Coppelius: «¡Vengan los ojos, vengan los ojos!», se traiciona con un grito de pánico y es prendido por Coppelius, que quiere arrojarle unos granos ardientes del fuego a los ojos, para echarlos luego a las llamas. El padre le suplica por los ojos de su hijo y el suceso termina con un desmayo seguido por larga enfermedad. Quien se decida por adoptar la interpretación racionalista del «arenero» no dejará de reconocer en esta fantasía infantil la influencia pertinaz de aquella narración de la niñera. En lugar de granos de arena, son ahora brasas encendidas las que quiere arrojarle a los ojos, en ambos casos para hacerlos saltar de sus órbitas.

Un año después, en ocasión de una nueva visita del «arenero», el padre muere en su cuarto de trabajo a consecuencia de una explosión y el abogado Coppelius desaparece de la región sin dejar rastro.

Esta terrorífica aparición de sus años infantiles, El estudiante Nathaniel la cree reconocer en Giuseppe Coppola, un óptico ambulante italiano que en la ciudad universitaria donde se halla viene a ofrecerle unos barómetros, y que ante su negativa exclama en su jerga: «¡Eh! ¡Nienti barometri, niente barometri! –ma tengo tambene bello oco... bello oco». El horror del estudiante se desvaneció al advertir que los ojos ofrecidos no son sino inofensivas gafas; compra a Coppola un catalejo de bolsillo y con su ayuda escudriña la casa vecina del profesor





Zurbarán, Francisco de. *Agnus Dei*. 1635-40. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid.



Spalanzani, logrando ver a la hija de este, la bella pero misteriosamente silenciosa e inmóvil Olimpia. Al punto se enamora de ella tan perdidamente que olvida a su sagaz y sensata novia. Pero Olimpia no es más que una muñeca automática cuyo mecanismo es obra de Spalanzani y a la cual Coppola –el arenero– ha provisto de ojos. El estudiante acude en el instante en que ambos creadores se disputan su obra; el óptico se lleva la muñeca de madera, privada de ojos, y el mecánico, Spalanzani, recoge del suelo los ensangrentados ojos de Olimpia, arrojándoselos a Nathaniel y exclamando que es a él a quien Coppola se los ha robado. Nathaniel cae en una nueva crisis de locura y, en su delirio, el recuerdo de la muerte del padre se junta con esta nueva impresión:

«¡Uh, uh, uh! ¡Rueda de fuego, rueda de fuego! ¡Gira, rueda de fuego! ¡Lindo, lindo! ¡Muñequita de madera, uh!... hermosa muñequita de madera, baila... baila...!».

Con estas exclamaciones se precipita sobre el supuesto padre de Olimpia y trata de estrangularlo.

Restablecido de su larga y grave enfermedad, Nathaniel parece estar por fin curado. Anhela casarse con su novia, a quien ha vuelto a encontrar. Cierta día recorren juntos la ciudad, en cuya plaza principal la alta torre del ayuntamiento proyecta su sombra gigantesca. La joven propone a su novio subir a la torre, mientras el hermano de ella, que los acompaña, les aguardará en la plaza. Desde la altura, la atención de Clara es atraída por un personaje singular que avanza por la calle. Nathaniel lo examina a través del antejo de Coppola, que acaba de hallar en el bolsillo, y al punto es poseído nuevamente por la demencia, tratando de precipitar a la joven al abismo y gritando: «¡Baila, baila, muñequita de madera!».

El hermano atraído por los gritos de la joven, la salva y la hace descender a toda prisa. Arriba, el poseído corre de un lado para otro, exclamando: «¡gira, rueda de fuego, gira!», palabras cuyo origen conocemos perfectamente. Entre la gente aglomerada en la plaza se destaca el abogado Coppelius, que acaba de aparecer nuevamente. Hemos de suponer que su visión es lo que ha desencadenado la locura en Nathaniel. Quieren subir para dominar al demente, pero Coppelius dice, riendo: «Esperad, pues ya bajará solo». Nathaniel se detiene de pronto, advierte a Coppelius, y se precipita por sobre la balaustrada con un grito agudo: «¡sí! ¡Bello oco, bello oco!».

Helo allí, tendido sobre el pavimento, su cabeza destrozada... pero el hombre de la arena ha desaparecido en la multitud<sup>191</sup>.

Freud analiza el cuento del arenero asemejándolo a lo siniestro. ¿Qué es lo siniestro para Freud? Para descifrar el término de lo siniestro, Freud se centra en la estética como ciencia capaz de estudiar las cualidades de nuestra sensibilidad. Estas cualidades son dos: una referida a lo agradable semejante a lo bello y otra a lo desagradable empa-

191 Trías, E. *Ibid.*, 36-39.

rentado a lo siniestro.

El término siniestro presenta la gran dificultad de su estudio, puesto que a diferencia de su contrario lo bello, este tiene la particularidad de no ser entendido con tanta facilidad. Para tal estudio de lo siniestro, Freud encamina su investigación por dos caminos. El primero de ellos es el lenguaje, y analiza diferentes conceptos que nos llevan a discernir el significado de lo siniestro. El segundo de ellos es reunir todo lo que en las personas y en las cosas, en las impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, y que nos produzca el sentimiento de lo siniestro.

En cuanto a la evolución del lenguaje, Freud investiga la palabra «Heimlich», de origen alemán. Significa propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo, confidencial, lo que recuerda el hogar. Se dice de animales mansos, domesticados. Animales salvajes que se domestican para hacerlos *heimlich* y acostumbrados a las gentes. Íntimo, familiar; que evoca bienestar, calma confortable y protección segura, como la casa confortable y abrigada. En un sendero sombreado y *heimlich*..., junto al arroyuelo murmurante. Nos sentíamos tan cómodos, tan tranquilos y confortables, tan *heimlich*.

*Heimlich* también significa oculto, de modo que otros no puedan advertirlo, voces que no siempre son distinguidas con precisión; por ejemplo: hacer algo *heimlich* tras la espalda del otro, reuniones *heimlich*, clandestinas. Como si se tuviese algo que ocultar; amor, pecado *heimlich* (secreto). El arte *heimlich* (oculto), de la magia. Tengo raíces que están muy *Heimlich* (escondidas) en la tierra más profunda estoy arraigado. En adelante, quisiera que nada *heimlich* (secreto) hubiera entre nosotros.

Nos centramos ahora en su antónimo *Unheimlich*: inquietante, que provoca un terror atroz. Empiezo a sentirme *unheimlich*, extrañamente incómodo. Se siente un terror *unheimlich*. La niebla *unheimliche*, llamada *haarrauch*. Se denomina *unheimlich* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante se ha manifestado (Shelling). Del significado *unheimlich* (todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... No obstante, se ha manifestado, se desprende la conclusión de que este concepto coincide con uno de los matices de la palabra *heimlich*. *Heimlich* presenta dos grupos de significado que, sin ser antónimos, sí presentan conceptos diferentes. Por una parte, la palabra *heimlich* se emplea para designar algo relativo a la familia; por otra parte, oculto y disimulado. Y es este último significado el que presente una analogía con el concepto *unheimlich*. De esta forma observamos que la palabra *heimlich* evoluciona hasta su segundo matiz, oculto y secreto, coincidiendo con su antónimo *unheimlich*. Se llega pues a la conclusión de que lo siniestro, según la designación lingüística, es todo aquello familiar que de alguna manera se encontraba oculto, y que al desvelarse nos produce horror y espanto.

Freud en su análisis de lo siniestro afirma: «lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o



cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación».<sup>192</sup>

El cuento de Hoffman, *El estudiante Nathaniel, la muñeca Olimpia y el arenero siniestro*, refleja perfectamente el concepto que tiene Freud de lo siniestro. Hoffman trae a escena, entendiendo escena como la vida real, los impulsos reprimidos del estudiante Nathaniel. Este se enamora de la muñeca Olimpia gracias al consejo de Coppola: «compra a Coppola un catalejo y escudriña la casa vecina del profesor Spalanzani, logrando ver a la hija de este, la bella pero misteriosamente silenciosa e inmóvil Olimpia».<sup>193</sup> De esta manera, la ficción como resultado del deseo de Nathaniel se proyecta como real en la muñeca de madera. Tras esa proyección de lo fantástico en lo real, Hoffman sugiere a la escena un carácter más fantástico que la ficción en el despedazamiento de la muñeca, suponiendo que esta es un ser vivo a los ojos de Nathaniel. Coppola, vendedor de anteojos, recuerda a Nathaniel la figura del arenero, acompañante de su padre, y de Spalanzani, supuesto padre de Olimpia, despertando en Nathaniel deseos inconscientes de criminalidad (sacar los ojos al rival, tirar brasas a su padre)<sup>194</sup>. De esta forma, Hoffman no hace más que traer a escena lo siniestro a lo real, proyectando en nosotros la sensación de horror.

Freud nos muestra algunos ejemplos en los cuales podemos apreciar lo siniestro. Uno de estos ejemplos es *La neurosis obsesiva*. Freud nos explica cómo un:

(...) enfermo había pasado cierto tiempo en una estación termal, con gran provecho para su persona, pero tuvo el tino de no atribuir su mejoría a las propiedades curativas de las aguas, sino a la ubicación de su cuarto, contiguo al de una amable enfermera. Al volver por segunda vez a ese establecimiento, reclamó el mismo cuarto. Pero al oír que ya había sido ocupado por un viejo señor, dio libre curso a su disgusto, exclamando: “¡Que se muera de un patatús!”. Dos semanas más tarde, el señor efectivamente sufrió un ataque de apoplejía, hecho que para mi enfermo fue siniestro. Esta impresión habría sido aún más intensa si entre su exclamación y el accidente hubiera meditado un tiempo más breve, o bien, si a mi paciente le hubiesen ocurrido varios episodios similares.



**Buchhorn, Ludiwig.**  
**E.T.A. Hoffmann.** Lápiz  
sobre papel. Kupfersti-  
chkabinett der Staatlichen  
Museen zu Berlin – Preu-  
ßischer Kulturbesitz.  
Fotógrafo: Volker-H.  
Schneider.

<sup>192</sup> Trias, E. *Ibid*, 48.

<sup>193</sup> Freud, Sigmund. Obras completas, volumen 17, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976, 229.

<sup>194</sup> Trias, E. *Op. cit. Lo Bello y lo Siniestro*, 50.

Otro ejemplo es la superstición en la cual los individuos creen alterar el destino o la suerte propia, o de otras personas. El mal de ojo es un claro ejemplo de esta superstición. Consiste en la posesión de algo precioso, pero perecedero por parte de un individuo. Este proyecta sobre los demás la misma envidia que habría sentido en lugar del prójimo. Esta proyección se transmite mediante una mirada. Algunos individuos creen tener cualidades de carácter desagradable, las cuales son utilizadas para transmitir infortunios a un individuo con el fin de dañarle, y provocan de esta manera el efecto de lo siniestro.

Freud no explica de esta manera el animismo, caracterizado por la creencia popular de espíritus humanos en el mundo, resultado de la sobreestimación de procesos psíquicos del pensamiento y la práctica de la magia, que atribuye fuerzas sobrenaturales a personas y objetos. Esta sobreestimación lucha en el bando contrario a la realidad. De alguna manera, a lo largo de nuestro desarrollo individual, todo individuo supera esta fase reprimiéndola, pero en el momento en que esta fase aflora manifestamos lo siniestro.

Todo impulso emocional es reprimido en angustia. Cuando este impulso emocional aflora, se vuelve angustioso. Por tanto, entendemos angustioso como algo reprimido que retorna, y es este la esencia de lo siniestro. Si volvemos al lenguaje, podemos entender como *heimlich*, lo familiar pase a su contrario *unheimlich*, extraño, manifestando de esta forma el efecto de lo siniestro. Algo familiar que se encontraba encerrado se ha manifestado provocando el efecto siniestro. Todos en alguna ocasión hemos escuchado historias de aparición de muertos, espíritus, espectros.<sup>195</sup>

Todas estas apariciones, creencias, son muestras de fuerzas reprimidas afectivas provocadas por nuestro psíquico del pensamiento primitivo, en lucha constante con el conocimiento científico. La biología no ha sabido determinar si la muerte es un proceso de destino inapelable de toda existencia o un proceso de azar quizá evitable. La mortalidad del hombre no convence a nadie. El individuo siente la necesidad imperiosa de perpetuar la existencia, negando un fin. Es en este punto cuando las religiones entran en escena y no dan importancia a la fatalidad de la muerte, continuando la vida.

Esta prolongación de la muerte ha nutrido la creencia de la existencia de espíritus entre nosotros y la proliferación de todas las artes evocadoras de tales espíritus. Algunas creencias contemplan la posibilidad de que los muertos se vuelven enemigos de los vivos. Estos se proponen llevárselos consigo para estar acompañados en su nueva existencia. La magia, los encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, las actitudes frente a la muerte, las repeticiones no intencionales y el complejo de castración, cierran

<sup>195</sup> Lo *unheimlich* en el pensamiento freudiano. Adamopoulou, E. *La estética teratológica en la actualidad artística*. Granada: Universidad de Granada, TDR, 2012, 49.

Calleja Peredo, J. R. *Das Unheimliche: Más allá del deseo y la phantasie en la angustia de castración mediante la estatización de la experiencia emocional siniestra como propuesta artística*. Universidad del País Vasco, TDR, 2017 189.

el conjunto de factores que transforman lo angustioso en siniestro. Un ser viviente es siniestro cuando se le atribuye intenciones malévolas. Estas intenciones son provocadas por determinadas fuerzas que nos remiten a la creencia del animismo. La creencia misma del individuo de tales fuerzas.

Otro ejemplo es la epilepsia. La persona que contempla en escena tales efectos en un individuo sospecha que estos ataques son producto de fuerzas oscuras sobrenaturales. En la Edad Media se atribuía estos ataques a demonios presentes en el cuerpo del individuo, símbolo del mal. La creencia de estas fuerzas por parte del individuo produce el efecto de lo siniestro.

Presentimos siniestro cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad. Cuando lo que pensábamos como fantástico aparece ante nosotros como real. Freud nos remite un ejemplo:

En medio del bloqueo impuesto por la Guerra Mundial llegó a mis manos un número de la Strand Magazine donde, entre otros artículos bastante triviales, se relataba que una joven pareja había alquilado una vivienda amueblada en la que había una mesa de forma rara con unos cocodrilos tallados. Al atardecer suele difundirse por la casa un hedor insoportable, característico, se tropieza con alguna cosa en la oscuridad, se cree ver cómo algo indefinible pasa rápidamente por la escalera; en suma, debe colegirse que a raíz de la presencia de esa mesa las ánimas de unos cocodrilos espectrales frecuentan la casa, o que los monstruos de madera cobran vida en la oscuridad, o alguna otra cosa parecida.<sup>196</sup>

Freud nos explica que no todos los ejemplos mencionados adquieren el carácter de lo siniestro. Para que esto suceda se tiene que cumplir el carácter vivencial, y lo distingue de lo que se imagina o se conoce por referencias. Como carácter vivencial entendemos impulsos de realización de esas ideas antiguamente familiares y que ahora se nos presentan reprimidas por nuestro intelecto. Nosotros antepasados han superado estas convicciones fantásticas por lo real, pero en el momento de confirmar estas antiguas creencias experimentamos la sensación de lo siniestro, de tal manera que es posible matar a otro por la simple fuerza del deseo, que los muertos sigan viviendo, o reaparezcan en lugares donde vivieron.

Otro carácter vivencial sería los que engloban el grupo de los complejos infantiles reprimidos. En este caso no se plantea la realidad material, puesto que esta es sustituida por la realidad psíquica. Se crea, por tanto, una abolición de la realidad en este grupo. Llegado a este punto, Freud recapitula que lo siniestro se da cuando complejos infantiles son reprimidos o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación. De esta forma, también puntualiza que estas formulaciones de lo siniestro

<sup>196</sup> Freud, S. *Op. cit.*, 244.

no siempre se presentan separadas; muchas de las convicciones primitivas están relacionadas y de alguna manera se nutren de los complejos infantiles confundiendo sus límites.

Lo siniestro en la ficción, en la fantasía o en la obra literaria, difiere de lo siniestro vivencial, no provocando el efecto de lo siniestro. A continuación, expondremos cuáles son estas diferencias. En primer lugar, lo siniestro en la ficción lo abarca todo, y no produce contraste entre lo reprimido y lo superado. El mundo de la fantasía no diferencia lo reprimido y superado, puesto que estos elementos forman parte del mundo supuestamente real creado por la fantasía. En segundo lugar, el poeta crea su mundo real, en el que nosotros somos partícipes de ese mundo creado y, por tanto, seguimos las convicciones de esa realidad.

De esta forma, tal efecto no provoca en nosotros el sentimiento de lo siniestro, pues para producirse, es necesario provocar en el sujeto duda de si lo superado podría ser posible en la realidad.

En tercer lugar, el poeta puede aparentar situarse en el terreno de la realidad común. De esta forma recrea todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro. El problema existente de esta recreación de lo siniestro en la vida real es la multitud de experiencias siniestras que de alguna manera difieren en número de las que podrían ser acontecidas en la realidad, librándonos de la superstición que habíamos creído superada.

En conclusión, las ideas preconcebidas en nosotros alimentan nuestra imaginación.

### *Vértigo de Alfred Hitchcock*

Algo característico a tener en cuenta en el método de Hitchcock es la multiplicidad de secuencias a partir de un hilo conductor. Hitchcock intenta que penetremos en su mundo, un mundo lleno de diferentes secuencias dispares, sin aparente relación unas con otras. Estas escenas dispares, en un principio sin importancia, son fundamentales en el tramado de la historia general y permiten que lo relevante actúe en segundo plano de forma subliminal. Esta es la gran genialidad del maestro del suspense, que no es más que la fragmentación de una línea en una red de líneas en las cuales se entrecruzan unas con otras, y permiten el juego de relaciones de los distintos personajes: el detective enamorado de la mentida criada de la actriz, que es aprendiz de actriz, la verdadera criada, chantajista, el comodoro, la *vedette* y su galán. Todos estos dispositivos de narración permiten crear en un determinado momento emocional, un golpe de efecto, una interrupción en la historia del drama, acelerando o ralentizando la narración entre las pasiones de los personajes y sus situaciones y las emociones del espectador.





Conan Doyle, Arthur. *Strand Magazine* Vol. 2, No. 7, July 1891. 1891. Editado por G. Newnes, Londres, Gran Bretaña.



Whistler, James McNeill. *Nocturno en gris y oro - Piccadilly*. 1881-83. Acuarela sobre papel. National Gallery of Ireland, Dublin.



Hitchcock trabaja con un plano superficial en donde se desarrolla la intriga, mostrando una primera visión de la película y, por otro lado, un complejo y compacto mundo de referencias simbólicas que tiene una gran repercusión en la acción.

De esta forma llegamos a la conclusión de que la trama, es decir, el conjunto de secuencias dispares sin aparente relación unas con otras, no es importante, pero sin esa trama la película carecería de eficacia. La película *Vértigo* así lo refleja, haciéndonos comprender que lo importante es la extraña y asombrosa historia inverosímil desencajonada, donde el argumento no es más que un pretexto sin el cual esa historia no podría existir.

Vértigo, película incomprendida en el momento de su estreno, reivindicada más tarde, e imitada hasta la saciedad con el paso del tiempo, Vértigo de entre los muertos cumple 50 años en el Olimpo cinematográfico. El propio Alfred Hitchcock la consideraba su película más personal y es que a partir de un thriller basado en la novela de Pierre Boileau y Tomas Narcejac, la película trasciende los parámetros del género y se erige en una evocación onírica sobre el amor romántico con tintes necrofilicos que abarca muchas lecturas y subyuga al espectador con una poderosa puesta en escena y un depuradísimo estilo visual.

El punto de partida de Vértigo nace del idilio de Hitchcock con la ciudad de San Francisco. El mago del suspense buscaba una historia para rodarla en esta ciudad de cuevas y pendientes e inequívoco sabor europeo, y la encontró en la novela francesa de entre los muertos. Hitchcock construyó una película a base de círculos narrativos y tour de force (expresión francesa que significa «acción difícil cuya realización exige gran esfuerzo y habilidad» y «demostración de fuerza, poder o destreza») que se puede degustar a varios niveles.

James Stewart es un detective retirado que padece acrofobia a raíz de un desafortunado suceso con el que se abre la película. Un tiempo después, es requerido por un viejo compañero de universidad para que siga a su mujer, un personaje enigmático. Scottie, el personaje de que interpreta James Stewart, se enamora de una mujer fantaseada que en contraposición a la terrenal Bárbara Bel Geddes parece rodeada de un aura de fatalidad y misterio. La mujer aparentemente enajenada por el pasado, poseída por una dama que la mira desde su retrato decimonónico le conduce a un campanario y allí se repite la historia, debido a su vértigo no puede salvarla. Postrado, oscurecido, Scottie Ferguson deambula por las calles de San Francisco en busca de un fantasma, y lo encuentra, encuentra a Judy, una mujer que le recuerda a la desaparecida Madeleine. En un valiente giro inesperado en mitad de la película, Hitchcock nos descubre la verdad: todo ha sido una representación ideada por Gavin Elster, el marido de Madeleine, para eliminar a su esposa, la verdadera Madeleine. Judy es una mujer sin futuro que se presentó a representar el papel de Madeleine para que Scottie fuese testigo involuntario de su falsa muerte. A partir de este momento empieza otra película de ecos turbadores, la

obsesión del detective retirado por resucitar a la Madeleine que él conoció. Los mimbres oníricos no descuidan la resolución de la trama. Scottie descubre que ha sido engañado a partir del broche que luce Judy, el mismo de Madeleine y empuja a Judy a acudir de nuevo al campanario para resolver el caso y también su propio trauma sin terminar de renunciar a un amor más grande que la vida. En uno de los finales más turbadores e inesperados que se recuerdan, Judy, cae esta vez, ella por el campanario y Scottie, en un plano final de una fuerza sobrecogedora vence su vértigo a un precio que solo la imaginación del espectador puede concebir. Melodrama y thriller se unen en una película inclasificable, que solo un genio podría realizar para un gran estudio.<sup>197</sup>

Labio femenino rojo, ojos que miran izquierda derecha, ojo que queda enrojecido, cámara que se introduce en el ojo, que se interna en la pupila del espectador representada como abismo, espirales que invaden la pantalla sugiriendo espacio infinito. ¿Estos fragmentos pertenecientes a la introducción de la película *Vértigo* qué nos sugieren? Hitchcock de alguna manera nos está dando las claves de la interpretación de la película, donde nosotros mismos en el papel de espectadores y a través de unos argumentos, como son las primeras imágenes antes citadas, principalmente la imagen en la que nosotros como espectadores nos introducimos en la pupila del ojo, nos vemos sumergidos en un espacio infinito. Atraídos por este espacio infinito de múltiples posibilidades, nuestros deseos son concedidos, pero de alguna manera, en el momento de alcanzar estos deseos nos vemos frustrados, aterrorizados, por algo que no comprendemos y nos supera.

En la primera escena en que Scottie persigue al ladrón junto a un policía, este no consigue saltar la pendiente, resbala y cuando está a punto de caer logra agarrarse del canalón del tejado. Su sombrero, objeto identificable a su persona, cae, mostrándonos así la indefensión que produce el abismo. Este hecho es reforzado cuando el policía acompañante en la persecución, en el intento de darle la mano, cae. El canalón límite de ese abismo, límite de vida muerte o mejor aún frontera entre límite e infinito, se presenta como objeto importante en la escena. Scottie mira hacia abajo y contempla el abismo, rostro de Madeleine, infinito que desborda los límites de la imaginación, algo que fascina, y a la vez teme. Este sube y se interna en los ojos estáticos, petrificados y fascinados de Scottie, o más bien en la pupila del espectador, de cada espectador, la subjetividad se hace evidente.

El color rojo característico en algunas escenas de la película pertenece a un *leitmotiv*, herramienta artística que Hitchcock une a un contenido determinado, utilizándola de forma recurrente y actuando sobre los distintos registros sensibles del espectador. Pre-

197 (Días de cine) <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-vertigo/71356/>



ludia la fatalidad del deseo no alcanzable por Scottie, protagonista que actúa de detective en la película *Vértigo*, representado en el amor inalcanzable de este hacia Madeleine.

En la película también aparecen otros *leitmotiv* recurrentes a temas musicales como son: tema de la resurrección, tema de la persecución, tema de Madeleine, tema de la evocación y nostalgia de Madeleine, tema del cementerio, tema de la vieja iglesia española; temas cromáticos (rojo como hemos visto anteriormente, verde, lila, azul, blanco...); temas iconográficos (ramillete de flores, collar, escalera de caracol moño en espiral...). Todos estos temas forman contrastes, oposiciones y asociaciones, los cuales se unen en una unidad viva de continua transformación.

Scottie intenta alcanzar sus deseos más profundos, en este caso su amor hacia Madeleine, una mujer envuelta en un aura de fatalidad y misterio en contraposición a la terrenal, representada por Midge. Es interesante apreciar cómo después de la muerte de Madeleine, Scottie trae a escena sus deseos a través de la imaginación proyectada en las distintas mujeres, físicamente parecidas a la fallecida Madeleine.

La idea de retorno, de continua transformación, es un tema muy recurrente en la película. El amor constante que siente Scottie hacia Madeleine se encuentra por encima de la muerte. Scottie sigue siendo tenaz en alcanzar su deseo, la muerte no es obstáculo para él. La continua transformación que somete Scottie a Judy, una chica que se parece a la fallecida Madeleine, refleja perfectamente la idea de infinita transformación de la vida, más allá de lo limitativo y finito.

Scottie en toda la película fantasea sus deseos, representados en Madeleine. Estos deseos intentan ser alcanzados en la imaginación de Scottie, representada como abismo, escenario de infinitas posibilidades. En el momento en que estos deseos son capturados e intentan ser trasladados fuera del espacio infinito, al terreno firme de la realidad, se volatilizan.

Es de destacar la escena última de la película. Scottie alcanza su deseo, la Madeleine que conoció y Judy son la misma mujer, no ha muerto. Sin embargo, este persiste en su búsqueda en la Madeleine fantaseada, entendiéndose así la fatalidad inalcanzable de este deseo, reforzada en la última imagen de la película, cuando Judy se precipita al vacío, deseo del cual no puede salir y en el cual se debe quedar.

Scottie se recupera del miedo a las alturas, ya no siente acrofobia. ¿Acaso Hitchcock nos da una clave importante en esta escena? Nos da a entender que toda la película narra las fantasías del detective Scottie en un abismo infinito y terrorífico, que provoca acrofobia a todo aquel que se adentra en él, y en el momento de salir, interpretado en la caída de Judy, este sale del abismo infinito, al terreno firme, límite de la realidad.

Tras la muerte de Madeline, Scottie muestra una actitud perdida. Este ya no se encuentra en el mundo sensible de la realidad, representado por Midge, su novia de siempre

que le habla, pero él no responde. Hitchcock nos da una clave, mostrándonos de esta forma la incorporación de Scottie en un mundo fantaseado de amor. Un mundo que comenzó en el preciso instante en que Scottie divisó el abismo.

El aspecto más destacado de este *film* es la increíble genialidad de Hitchcock en urdir realismo y ficción. Todo está dispuesto de tal forma que los dos conceptos se entrecruzan. De esta manera se nos muestra un ascenso y descenso del mundo fantasioso sin dejar las bases realistas. Desde la escena donde Scottie ve por primera vez a Madeleine, en el restaurante Ernie, hasta la secuencia donde este rescata a Madeline después de arrojarla a la laguna de San Francisco, el detective se muestra como observador de su propia escena. Esta vez los ojos de Scottie se trasladan a los ojos del espectador, donde a través de las escenas representadas como cuadros estáticos, siguiendo el malévolo plan promovido por Elster, el sujeto perpetuó la historia, al igual que el cine a través de fotogramas elabora la narración.

Podría decirse que el cine, al igual que en lo más profundo de nuestra imaginación, resucita, concede vida a lo que no tiene vida, los cuadros inmersos en un mundo de intemporalidad donde los muertos, como Carlota Valdés, se permiten darse la ilusión de resucitar, son un testimonio perfecto donde lo imposible se vuelve posible en la imaginación del espectador. Sin embargo, el cine, al igual que el arte y la ficción, tiene un límite y de la misma manera que ha concedido vida a todas las ilusiones, estas son arrebatadas de forma tajante en el mismo momento que despertamos y nos vemos inmersos nuevamente en el mundo de la sensibilidad realidad.

¿Cómo termina *Vértigo*? Es de destacar que el final de la película nos sumerge en un sinfín de preguntas abiertas y no respondidas que Hitchcock deja abiertas a la imaginación del espectador. ¿Seguirá viviendo el personaje? ¿Cuál será el futuro de Scottie? ¿Se ha curado realmente? ¿Caerá en una nueva crisis? Esta es la verdadera genialidad de la película que un gran director como Hitchcock podría realizar.

A partir de unos argumentos expuestos como base, nosotros mismos desarrollaremos diferentes posibilidades ilimitadas en nuestra imaginación, o lo que es lo mismo, gracias a una idea sensibilizada en imágenes cinematográficas que nos da poder y libertad. Y la imagen final en la que Scottie, el personaje principal, se inclina al abismo es la más fuerte visualización de esa idea. Scottie Ferguson ha conseguido que su fantasía se hiciese realidad. Su fantasía se ha trasmutado en lo real, logrando de esta forma que una mujer muerta resucitase, superando el pasado que solo el poder de la idea puede llevar a cabo. Tras esa búsqueda afanosa de poder, el sujeto muestra síntomas de derrota, miedo, una vez lo ha conseguido. Acaso es la doble cara de ese poder, que cuando lo posees causa horror por el hecho de no poder compararse a nada, el infinito.

**CAPTURAS T21.01\_07. VÍDEO1. INTRODUCCIÓN. EN BUSCA DEL INFINITO: INTERPRETACIÓN DE LOS CONCEPTOS CLAVES EN ARTE, SIGUIENDO LAS PROPUESTAS DE AUTORES REFERENCIALES**



Hitchcock trabaja con un plano superficial en donde se desarrolla la intriga. Por otro lado, hay un complejo y compacto mundo de referencias simbólicas.

**Hitchcock, Alfred. *Vértigo*. 1958. Largometraje** (todas las demás imágenes también son de *Vértigo*)



De esta manera se nos muestra un ascenso y descenso del mundo fantasioso sin dejar las bases realistas.



Nosotros mismos desarrollamos diferentes posibilidades gracias a una idea sensibilizada en imágenes cinematográficas que nos da poder y libertad.



Pero tras esa búsqueda afanosa de poder, el sujeto muestra síntomas de derrota y miedo una vez que lo ha conseguido.





La genialidad de Hitchcock urde realismo y ficción. Todo está dispuesto de tal forma que los dos conceptos se entrecruzan.



El final de la película nos sumerge en un sinfín de preguntas abiertas: ¿seguirá viviendo el personaje? ¿Cuál será el futuro de Scottie? ¿Caerá en una nueva crisis?



Scottie ha conseguido que su fantasía se hiciera realidad al lograr que una mujer muerta resucite, superando el pasado que solo el poder de la idea puede llevar a cabo.



Acaso es la doble cara de ese poder, que cuando lo posees causa horror por el hecho de no poder compararse a nada: el infinito.

## Singular

Nos centraremos en un ser singular que nos produce vértigo, un ser cuya naturaleza insiste en devenir. Se constituye en suspenso, revelando de manera problemática un ser, y delata al mismo tiempo su estado mortal, finito. Lo más interesante de este ser singular es el poder dar lugar a la recreación, explicando de esta manera el ser el cual se constituye devenir. ¡Hay que explicar la diferencia entre singular e individuo! ¿Por qué ponemos tanto énfasis en el término singular? Esta idea se relaciona con el pensamiento de Ilia Galán, al contemplar lo sublime como manifestación del ser o revelación total del fundamento a través de lo finito.<sup>198</sup>

Aquello que es singular es lo que solo podemos decir que es algo por constituir una unidad. Cabe la posibilidad de ver el singular como algo negativo, es decir, cuando un singular no es más que un singular que destaca de otros singulares. La única diferencia entre ese singular y otros es simplemente una diferencia numérica, que atribuye un número diferente a uno y otro.

Hegel afirma que se trata de la cantidad, de una diferencia indiferente que hace abstracción de toda cualidad. Este planteamiento nos da entender algo que no puede ser dividido o diferenciado sin dejar de ser eso que es, y que es siempre esencia, cuya diferencia radica en el número con respecto a otros individuos idénticos por sus cualidades o propiedades, excepto que se determinen de manera numérica distinta.

Si profundizamos más detalladamente sobre el término singular, cabe destacar que lo singular tiene una significación cuantitativa en cuanto se opone al plural, dando lugar a particular y general. Cuando hablamos de singular nos referimos a algo que destaca de lo normal, de una cierta directriz establecida, algo que nos resulta chocante, sorprendente, admirable asombroso. Decimos «¡qué cosa más singular!», expresión que puede ser obtenida de fuentes de lo sagrado y de lo religioso: cuando se planteaba un interrogante en la filosofía; cuando la ciencia habla de singularidades, refiriéndose a puntos paradójicos que entran en conflicto con teorías consensuadas e institucionalmente aceptadas, verdaderos fenómenos monstruosos o, agujeros negros, entendidos como singularidades que rompen con todo aquello conocido.

La expresión singular también se utiliza para referirse a algo que es realmente singular, muy singular, refiriéndose a un ente que por su naturaleza y rareza es recurrente en su modo de ser, insistente, que se reitera, siempre siendo muy suyo, cuya naturaleza provoca que vuelva aparecer en el sujeto u objeto. Sin embargo, esa nueva aparición se

<sup>198</sup> Ilia Galán contempla lo sublime como la manifestación del ser o revelación total del fundamento a través de lo finito. Galán, I. *op. cit.*, 4.

destaca de un patrón específico o establecido, es decir, distinto en su radical mismidad.

Singular entendido como singular propio o como idea que puede determinarse en recurrencia en el tiempo cuyas propiedades, rasgos que se especifican en un sujeto, ya sea una estrella, planeta, animal, población, seres imaginarios. Dicha recurrencia permite determinar una estructura y no a la inversa (es decir, una esencial que es previa cuya temporalidad es secundaria). Dicha recurrencia conforma el estilo propio, carácter singular, esencia en el tiempo. Hablamos de algo propio que es manifestado a través de sus diferentes expresiones. Algo insistente, recurrente, con esencia propia, reiterándose y recreándose. Su importancia radica en un constituirse y reconstituirse. Un ser es más singular cuanto mayor es su capacidad de recreación de sí mismo; recreación que da lugar a una revalidación del ser en su naturaleza problemática (recreación da lugar a singulares enfrentados con aquello que lo ha hecho posible, revindicando su ser singular, en su reiteración).

Lo singular de un ser provoca asombro y vértigo es su insistencia en revindicar su ser singular en su reiteración, y da lugar a una situación problemática, enfrentando con el nuevo ser singular en su afán de revindicar su mismidad del propio ser, del propio estilo, de la esencia propia. Es decir, reiteración en otro ser que es al mismo tiempo diferente, y es el mismo, siempre diferente. El singular presenta una doble característica: por un lado, es singular y por otro es universal. Es lo mismo en sus continuas variaciones universales. Es lo mismo a través de su recreación. El mismo ser se reitera continuamente, deje de ser aquello que había sido para volver a recrearse, en este ciclo continuo se regresa al ser, principio originario. Un ser es más singular cuanto más capaz es de recrearse. El verdadero poder del ser es su capacidad de recreación y al mismo tiempo su capacidad de singularizarse. Esto permite que el singular ascienda a lo universal (diversificación de diferentes singulares en su mismidad entendida como universalidad).

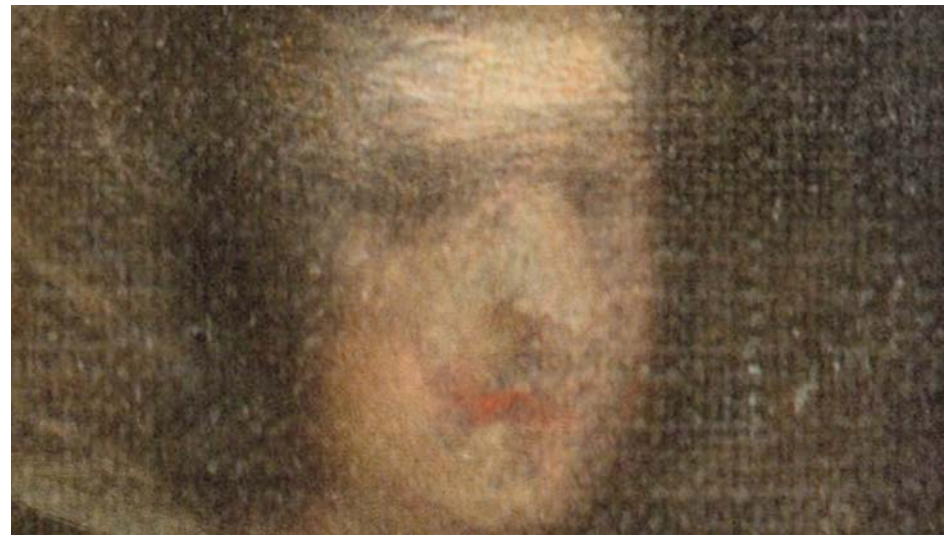
Un ser es más singular cuanto más posible es él y al mismo tiempo diferente; cuanto más sintetizados estén en él mismidad y diferencia. El ser singular es sensible en devenir, creando una naturaleza problemática, revelándose como una síntesis sensible e inmediata de la singularidad y la universalidad. Así, llegamos a la conclusión de que es esa recreación la que nos permite entender la singularidad como universal, la diversificación que mantiene su mismidad. El hecho de pensar el universal y lo singular en la recreación nos hace repensar la idea hegeliana del universal concreto o del individuo universal.

## Singular en la obra artística

Lo característico de la obra artística es darnos la posibilidad de indagar en nuestra sensibilidad y sentimiento. No a una sensibilidad y un sentimiento común; sino a la pro-

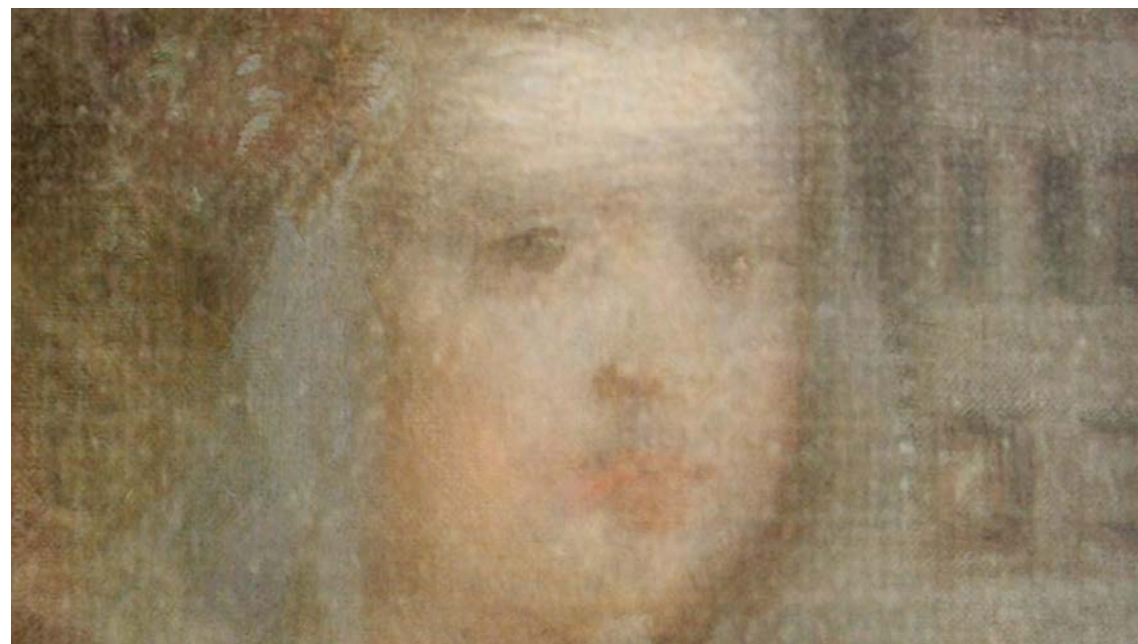


**Capturas T21.04\_03 VÍDEO 5. Conclusión. En busca del infinito: interpretación de los conceptos claves en arte, siguiendo las propuestas de autores referenciales**



Lo singular de un ser provoca asombro y vértigo en su insistencia en reivindicar su ser singular en su reiteración.

RTVE. Capítulo «Las Meninas de Diego Velázquez», programa La mitad invisible, 2012. Programa de RTVE. Disponible en línea: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-meninas/1313247/>



El singular es, por su distinción y su recreación, siempre universal, y es lo mismo a través de diversas diversificaciones.

RTVE. Capítulo «Las Meninas de Diego Velázquez», programa La mitad invisible, 2012. Programa de RTVE. Disponible en línea: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-meninas/1313247/>



Kant, en la *Crítica del juicio*, muestra cómo la imaginación creadora y representativa del artista es capaz de introducir diferentes legalidades en una obra singular.

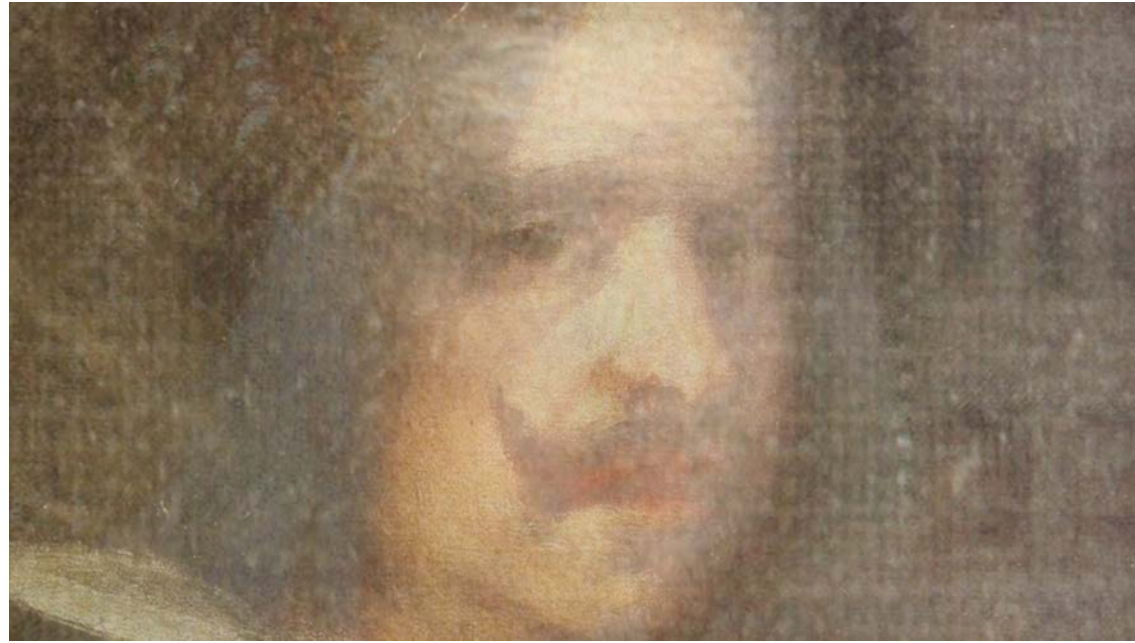
RTVE. Capítulo «Las Meninas de Diego Velázquez», programa La mitad invisible, 2012. Programa de RTVE. Disponible en línea: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-meninas/1313247/>



La obra de arte es vista como un símbolo que no se agota en su capacidad para crear contenido significativo. En caso de agotarse, sería un objeto alegórico, no artístico.

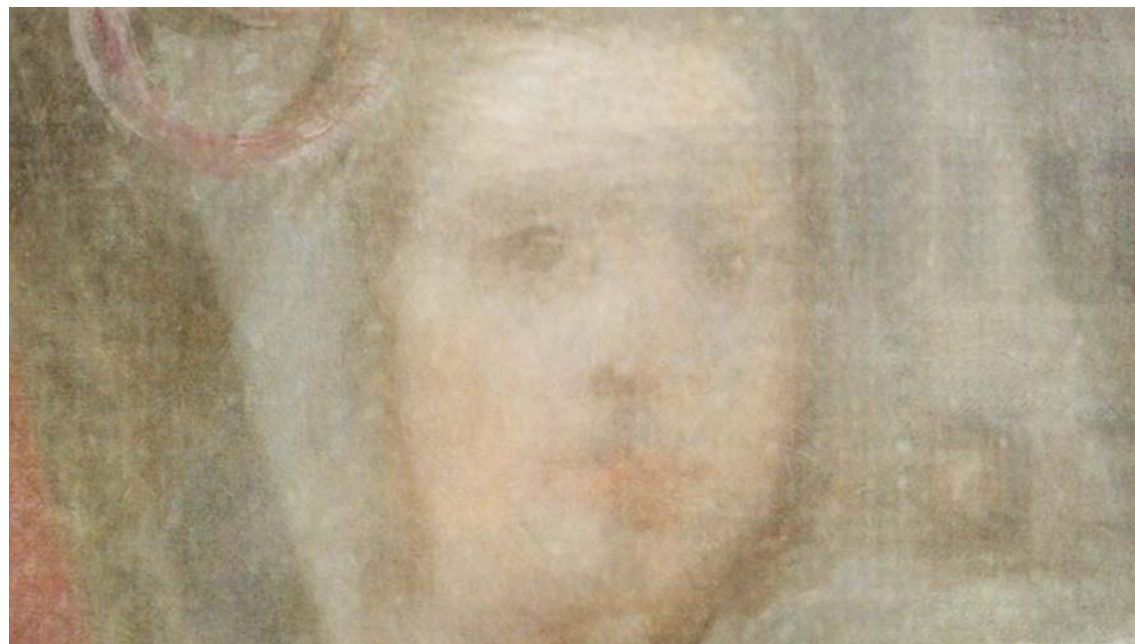
RTVE. Capítulo «Las Meninas de Diego Velázquez», programa La mitad invisible, 2012. Programa de RTVE. Disponible en línea: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-meninas/1313247/>





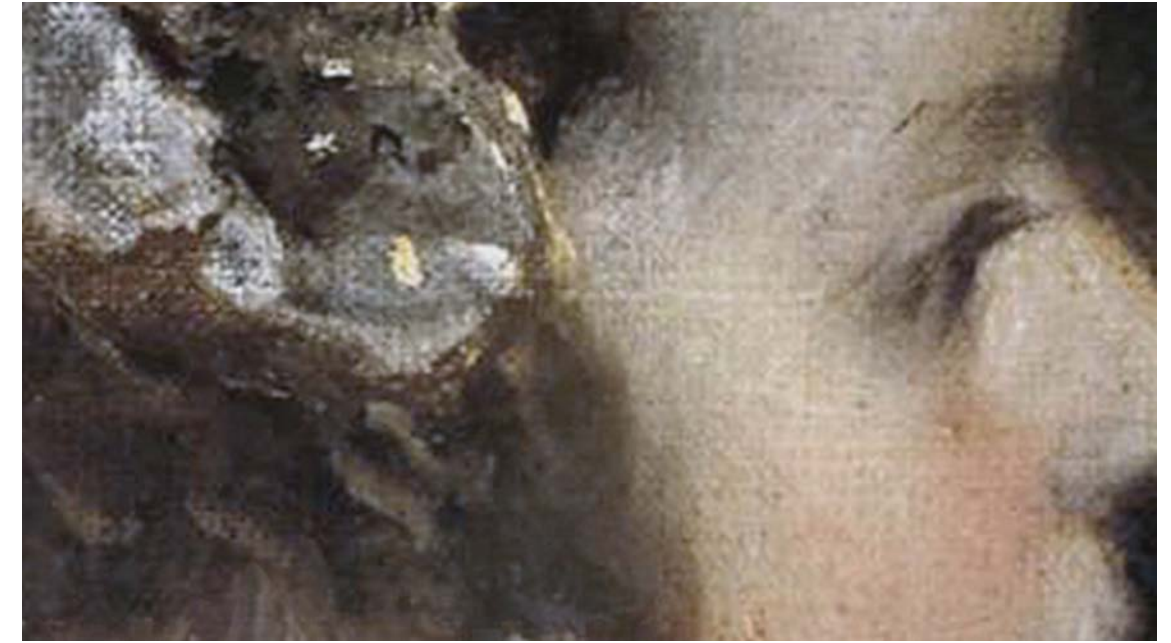
Reiteración en otro ser que es al mismo tiempo diferente, pues, él mismo es siempre diferente.

RTVE. Capítulo «Las Meninas de Diego Velázquez», programa La mitad invisible, 2012. Programa de RTVE. Disponible en línea: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-meninas/1313247/>



El singular es, por su distinción y su recreación, siempre universal, y es lo mismo a través de diversas diversificaciones.

RTVE. Capítulo «Las Meninas de Diego Velázquez», programa La mitad invisible, 2012. Programa de RTVE. Disponible en línea: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-meninas/1313247/>



La obra artística posee un carácter universal abierto a significados múltiples no agotables conceptualmente, donde queda expresado su carácter simbólico.

RTVE. Capítulo «Las Meninas de Diego Velázquez», programa La mitad invisible, 2012. Programa de RTVE. Disponible en línea: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-meninas/1313247/>



Todas las ramificaciones significativas que dan al símbolo su carácter universal son inherentes a aquello que las hace posibles.

Turner, William. *Brighton from the Sea*, c.1829. Imagen de la página web del Museo Tate de Londres. Disponible en línea: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-brighton-from-the-sea-t03886>





La fusión de intuición-goce se desborda y genera una serie de diferentes interpretaciones o recreaciones de la obra artística.

RTVE. Capítulo «Las Meninas de Diego Velázquez», programa La mitad invisible, 2012. Programa de RTVE. Disponible en línea: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-meninas/1313247/>



La obra artística sería un mecanismo para convertir lo singular en universal.

RTVE. Capítulo «Las Meninas de Diego Velázquez», programa La mitad invisible, 2012. Programa de RTVE. Disponible en línea: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-meninas/1313247/>



Se abre una nueva perspectiva donde reconstruir desde una legalidad o universalidad primera los diferentes procesos de creación y recreación de leyes.

ICASCultura. *Las Meninas, magia catóptrica. Reconstrucción tridimensional por Antonio Sáseta*, 2014. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/HjAsIfwWPs8>



El ser singular retorna a través de las diferentes interpretaciones creadoras. Lo universal vuelve a ser singular.

ICASCultura. *Las Meninas, magia catóptrica. Reconstrucción tridimensional por Antonio Sáseta*, 2014. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/HjAsIfwWPs8>





Gracias a ello se desvela el escenario de contenidos simbólicos encerrados y sintetizados en la obra artística.

Brandl, Herbert. *Untitled*, 2014. Óleo sobre tela. Galeria Filomena Soares. Fotografía. Disponible en línea: <http://gfilomenasoares.com/en/herbert-brandl>



Toda obra artística crea su propia universalidad, su propia legalidad gracias a la cual podemos renovar nuestra propia visión y comprensión del mundo.

ICASCultura. *Las Meninas, magia catóptrica. Reconstrucción tridimensional por Antonio Sáseta*, 2014. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/HjAsIfwWPs8>



Los elementos representados se abren, se dilatan y se expanden hacia aquello que los ha hecho aparecer, hacia la singularidad, hacia el uno originario.

ICASCultura. *Las Meninas, magia catóptrica. Reconstrucción tridimensional por Antonio Sáseta*, 2014. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/HjAsIfwWPs8>



El arte se posiciona un paso más allá de toda directriz moral, en una región ilimitada donde pueden sucederse diferentes posibilidades de las que deriva lo fáctico.

Picasso, Pablo. *Musicant Picasso: "Las Meninas"* 2020. Museo Picasso de Barcelona. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=hGR3VThTvV0&ab\\_channel=MuseuPicassoBarcelona](https://www.youtube.com/watch?v=hGR3VThTvV0&ab_channel=MuseuPicassoBarcelona)



pia sensibilidad y sentimiento, que provoca en nosotros un goce y un placer; consiguen en nosotros una intuición por la que las diferentes posibilidades que encierra la obra se abren en un proceso recreador e interpretativo de uno mismo, desencadenando un sinfín de posibilidades. La intuición estética es la síntesis entre sensibilidad y sentimiento de satisfacción, que proporciona una obra artística a la cual se asocia todo proceso de recreación, sucesión de interpretaciones y desvelamiento (origen).

Es interesante la reflexión de Kant sobre el acto creador, es decir, la imaginación productiva o recreación. Los planteamientos desarrollados por Kant en *La crítica del juicio* muestran cómo la imaginación creadora y representativa del artista es capaz de crear y desarrollar diferentes legalidades autónomas en su obra de arte (singular), sin reproducir una legalidad ya constituida. Nos referimos a un proceso creador donde no interviene la estética en ámbito epistemológico y moral, o en el orden de la razón teórica y razón práctica. Todo ello puede ser manifestado en diferentes dominios (trabajo, vida, literatura) y crea una teoría general donde la creatividad humana produce un devenir de posibilidades.

Cuando se habla de un discurso científico, este se articula a través del concepto, representando una idea universal que engloba la totalidad de objetos singulares a través de los cuales el concepto se resume y sintetiza, creando abstracción de lo singular sensible (lo singular engloba universalidad). En lo referente a la moral, lo que compone y articula el universo moral son las reglas que determinan las limitaciones en un área de diferentes opciones de singulares. Si nos referimos al ámbito estético, aquello que supone la limitación de la obra artística es el símbolo artístico.

El análisis del concepto estético del símbolo artístico hace surgir e inaugura la idea de estética como área problemática, reflexiva autónoma respecto al universo epistemológico moral. Dicha constitución, inicio de la estética, tiene por fecha histórica el siglo XVIII, cuando dicha cuestión es considerada desde la reflexión kantiana. Dicha consolidación como concepto estético de símbolo artístico es debido a una distinción, es decir, una oposición entre símbolo y alegoría, en la medida en que se produce una separación entre símbolo artístico y alegoría (alegoría entendida como pensamiento generador de sucesos y comprendiendo de esta forma el arte como una alegoría con capacidad generadora del conocimiento y de la moral).

A partir de entonces se produce una disgregación de la estética y del arte respecto al pensamiento que cubría por igual ambos términos, sobre todo racionalismo y clasicismo francés. Sin embargo, esta nueva distinción se viene fraguando en la reflexión estética griega y medieval. Según esta concepción, el arte y la estética se encontraban encadenados a otros órdenes, como son la moral y el científico, a través de los cuales adquirirían su significación. Cuando no había dicha distinción, el arte no era más que ilustración de ideas morales, fábulas morales, alegorías de reglas, que atendían a dictámenes morales o

moral-teológicos; no era más que una manera de conocimiento trastocado, confuso por el hecho de que el conocimiento estaba inmenso en lo sensible (sentidos y sentimientos). La razón se abría al orden inferior de los sentidos y los sentimientos.

Si nos centramos en la alegoría, esta se mueve en dos órdenes correlativos. Un orden sensible generador de sucesos de significación, el cual es producido en un orden inteligible (sensibilidad y significación). Dicha alegoría produce una estructura jerárquica, donde se subordinan los elementos producidos de un todo sensible a un orden de significaciones preestablecidas al que hacen referencia dichos elementos (sensible, significación, elementos). La alegoría nos remite a un conocimiento informativo dado y supuesto, del cual es escena y representación.

De esta manera, se puede desvelar la idea de alegoría que se escenifica en el símbolo artístico y este, a su vez, caracteriza objetos sensibles singulares dados por una cierta sensibilidad y sentimientos captados por un sujeto particular. El objeto en cuestión poseerá un valor universal gracias a la repetición de múltiples juicios particulares que se establecen gracias al sentimiento gozoso expresado en términos de belleza y sublimidad. El objeto posee carácter universal e intersubjetivo. La universalidad queda representada en el juicio particular de diferentes sujetos a través de la repetición y la diferencia. Los conceptos y las reglas no tienen cabida ni pueden interferir en la universalidad.

Se plantea la obra artística como nueva manera de entender la universalidad y dicho fundamento se basa en que la obra artística posee un carácter universal abierto de significados múltiples y polivalentes, no agotables conceptualmente, donde quedarían expresados el carácter simbólico, no alegórico, del objeto artístico. El arte es visto como símbolo que no se agota en su capacidad para generar contenido significativo. En caso de agotarse, dicho objeto no sería visto como símbolo artístico, sino como alegórico y, por lo tanto, este no sería artístico.

Cabe mencionar la atención en aquello a lo cual hace referencia el símbolo artístico, aquello que se encuentra ausente en dicho símbolo sensible pero que de alguna manera da a este el carácter de símbolo. Todas las ramificaciones significativas que dan al símbolo su carácter universal son inherentes a aquello que las hace posibles. El arte establece su propia estructura de significación, estableciendo un marco singular y dando lugar a su propia significación.

Si hablamos de goce estético, nos referimos a un presentimiento en el que el sentimiento gozoso (estética) se une al conjunto sintético, inmediato y sensible de contenidos inteligibles y desarrollo de significaciones (idea). Los desbordamientos de dichas significaciones son gozadas, manifestadas, gracias a la unión sintética de intuición-goce. La fusión de intuición-goce se desborda, desvelando a través del conjunto de juicios particulares, expresado por los diferentes individuos sujetos, que generan una serie abierta

de diferentes interpretaciones o recreaciones de la obra artística. Gracias a ello se desvela el escenario de contenidos simbólicos encerrados y sintetizados en la obra artística. Sin embargo, lo que fundamenta el universo de diferentes significaciones es la obra singular en cuestión, la cual crea, desarrolla desde una singularidad sensible en recreación de un escenario de diferentes elementos inteligibles que solo *a posteriori*, de forma inmediata gracias a la unión intuición-goce (singular) y forma próxima en la interpretación-recreación (expansión) se manifiesta.



Doré, Gustave. *Capítulo XIX, Don Quixote y Sancho conversan*. 1863. Grabado.

Don Quijote, de la obra *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, puede ser entendido como un ser singular sensible, con una historia, signos, señales y su propio estilo singular. Ahora bien, en el momento en que ese ser singular es gozado e interpretado, intuido en todas sus diferentes variantes de significaciones, en su modo sintético, constituye un símbolo. Un símbolo que se desborda, haciendo referencia a un orden de significaciones desveladas por su propia singularidad. Un orden que genera una idea estética (lo quijotesco), y esa idea estética genera un universo de conductas, diferentes variantes, situaciones, épocas. Nos referimos a que podemos hablar del carácter quijotesco de la aventura hispana en América y todo lo referente al imperio de Carlos V, o todo lo que suscita la propia biografía cervantina.

Una obra artística no puede ser interpretada desde diferentes metodologías científicas límites, puesto que la obra artística sería un mecanismo de convertir lo singular en universal. La divulgación del universal-legal (estética) es, por tanto, un mecanismo más complejo que no admite estudios desde un punto de vista límite.

Toda obra artística crea su propia universalidad, su propia legalidad gracias a la cual podemos renovar nuestra propia visión y comprensión del mundo. Dicha universalidad no se genera desde la idea o concepto de un objeto concreto, como puede ser una silla, como pensaba Platón, y en la que el arte sería reflejo copia de esa idea. Es desde la

silla singular que es representada como símbolo artístico desde la cual se expande, reinterpretándose de una manera nueva todo el universo formado por el símbolo artístico que es la silla. Se abre una nueva perspectiva donde reconstruir, desde una legalidad o una universalidad primera a través de una reflexión de símbolo artístico (silla) los diferentes procesos de creación recreación de leyes y también en otros ámbitos no estéticos: el epistemológico o el moral. El arte sería un lugar, por llamarlo de alguna manera, laboratorio de la creatividad humana, velado o camuflado por la visión de la ciencia y la praxis donde pueden desbordarse los diferentes procesos creativos.

### *Símbolo artístico*

Lo característico del símbolo artístico es su apertura. Hay que diferenciar entre símbolos corrientes, los cuales carecen de apertura, son cerrados de significación, se refieren a un contenido significativo determinado; y los símbolos artísticos. Estos últimos hacen referencia a un objeto sensible u otra cosa que no se encuentra directamente representada en el símbolo, se encuentra ausente, no apreciable a simple vista en dicho símbolo pero que de alguna manera hace referencia a él. Ello es lo que denominamos un contenido informativo presupuesto.

Así pues, los símbolos artísticos en su apertura construyen la alegoría de que es un sistema articulado de símbolos corrientes, los cuales dan lugar a una significación presupuesta de aquello que no se encuentra representado pero que de alguna manera está ahí.

Cabe destacar la significación del símbolo artístico, apuntando a un contenido informativo dado, alejándose de determinadas formas de conducta que son agotadas en una simple regla moral a la que representan. La gran genialidad de las obras artísticas como *El nacimiento de Venus*, *La alegoría de la primavera* de Botticelli o *Las Meninas* de Velázquez, se encuentra en el contenido informativo al que hacen referencia. A partir de diferentes elementos representados en dicha representación, estos se abren, se dilatan y se expanden, tomando como referencia los diferentes elementos representados y que apuntan hacia aquello que los ha hecho aparecer, hacia la singularidad, hacia el uno originario.

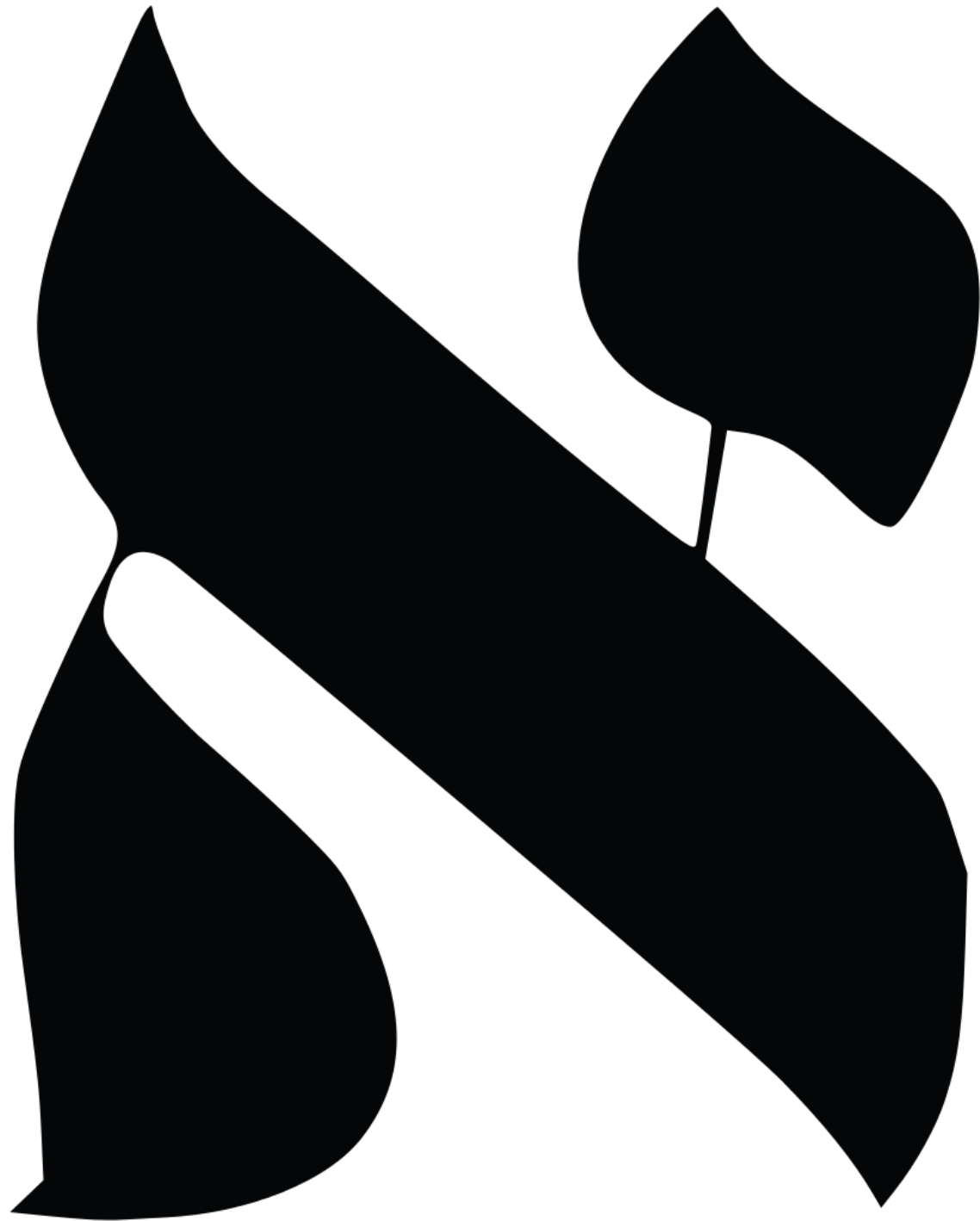
*El nacimiento de Venus* representa la aparición de la belleza pura desnuda, recién nacida que aparece y resplandece ante los ojos del espectador recién nacida de la castración del uno originario, guiño de Botticelli del singular y universal. Cuanto más abierto, diversificado y, a la vez, más sintetizado a aquello a lo que hace referencia (singular), más se podrá hablar de carácter de símbolo artístico. El papel fundamental que juega la estética en todo esto es poder proporcionar diversificación en su capacidad de apertura del símbolo a múltiples recreaciones interpretativas, y síntesis en cuanto a la capacidad subjetiva del espectador y mirada hacia lo (singularidad).





Dalí, Salvador. *L'age D'or*. De la serie *Don Quijote de la Mancha*. 1957. Litografía, acuarela y collage.  
Edición de Joseph Foret. The Dalí Universe.





Marshallengl614 (cargador). *Aleph Clip art*. Imagen digital png.



Bracquemond, Félix. *Portada para "Las flores del mal"*. 1857. Grabado a punta seca. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.



A continuación, explicaremos la cronología del símbolo en cuanto a desligamiento de normas establecidas a un sistema abierto sintetizado en el símbolo artístico.

Los primeros pasos del símbolo se corresponderían con la explicación de los textos bíblicos, reflejada en la tradición humanística y renacentista, cuyas raíces se encuentran en la práctica cabalística. Por un lado, tenemos interpretaciones establecidas encerradas en un texto bíblico, que expresa ciertos contenidos morales en forma de enseñanzas o ejemplos, conforme a una ley, ajustadas a un canon establecido, con contenidos tipificados y fijados por una autoridad eclesiástica; y, por otro lado, tendríamos un sentido místico, unos contenidos accesibles a una minoría capaz de comprender el carácter múltiple, plástico en significados y conexiones subterráneas del orden simbólico que constituyen el texto bíblico.

En el sentido místico, el texto obliga a afrontarlo de una manera libre, guiado por las directrices de la fe y la gracia para poder interpretarlo. De ahí, su carácter de iluminación que caracteriza a quienes se elevan a esta interpretación proporcionada por la fe y la gracia alejándose y elevándose de la ley y los contenidos normativos establecidos. Se produce un conflicto entre los alumbrados partidarios de la iluminación de la gracia y de la libertad del espíritu en poder afrontar los textos bíblicos, con quienes promulgan la ley y la autoridad eclesiástica como única fuente relevante y exclusiva de la interpretación legal de los textos.

El símbolo artístico sería la continuación de la interpretación en sentido místico del símbolo y escritura bíblica para poder alcanzar la verdad del texto. Por tanto, la nueva idea de símbolo sería poder liberar el símbolo de la concepción religiosa pragmática, así como la concepción mística; trasladándose el símbolo artístico a una separación de todo aquello que es simbólico a través de una nueva visión reflejada en el arte, gracias a la estética, el Romanticismo y el idealismo alemán posterior a Kant, aunque todavía dentro de un marco místico, emprende los pasos hacia la consagración como símbolo artístico.

Con el movimiento simbolista, con Baudelaire (en el poema-manifiesto que es correspondencia) y con Mallarmé, el símbolo artístico hallaría su plena maduración y autoconsciencia desde el carácter simbólico de poesía y arte, y en nuestro siglo a través del Surrealismo hallamos desarrollos del simbolismo en la escuela de Freud. La emancipación del símbolo artístico en el orden simbólico significaría que los sistemas se corresponderían múltiples, con estructura o sistema abierto, siempre susceptible de ser recreada o variada. Cada símbolo se correspondería de una manera múltiple con otros símbolos, en asociaciones libres, tramando un sistema complejo de sistemas y variaciones. Por tanto, estos símbolos serían y tendrían un carácter sensible singular, conformando un universo de significaciones abiertas y hallando su consumación en el terreno poético o artístico, a través de la *poíesis* lingüística o plástica.

Toda obra artística da lugar a múltiples significaciones, informando de situaciones concretas que a través de ella quedarían estandarizadas. Un ejemplo de todo ello lo tenemos en el pasaje de *Don Quijote de La Mancha*, donde el personaje de Don Quijote, como símbolo del universal-tipo de «lo quijotesco», produce un efecto formalizado y conformado del universal-tipo.

A través de las diferentes interpretaciones, la obra artística puede romper las diferentes pautas establecidas de significado y hacer volver el símbolo artístico a su primera apertura correspondiente al acto creador que le dio vida. Es decir, las diferentes interpretaciones retornan al mismo acto creador. El ser singular retorna a través de las diferentes interpretaciones creadoras, lo universal vuelve a ser singular. Como insinuaba Kant, lo importante de una obra de arte, de un símbolo artístico, es otra obra artística que guarda relaciones con la primera obra que la produjo.

En el poema *Los faros* de Baudelaire, representan el eterno retorno de la misma voluntad creadora que da lugar a múltiples expresiones, pictóricas poéticas. Es un singular que eternamente retorna a través de la expresión creadora. Podemos concluir con que toda obra artística guarda un principio de fertilidad que da lugar a recreaciones a través de las diferentes interpretaciones, que se abren al futuro; pero también todo acto de creación es una recreación de obras precedentes que guardan relación (principio histórico), volviendo hacia atrás, retorno de lo mismo singular. El pasado como lo mismo singular es lo mismo que el futuro universal, diversificación.

### ***Formas simbólicas, materia y forma***

La obra artística es una forma expresiva abierta y polivalente de contenidos de naturaleza moral y cognoscitiva. Dicha obra no pretende expresar ni determinarse en universos de naturaleza moral y cognoscitiva. Si así lo hiciese no podría llamarse obra artística. Lo que pretende la obra artística es la creación de contenidos morales y epistémicos no determinados conceptualmente ni pragmáticamente. Pretendemos dar a entender que lo que realmente permite diferenciar la auténtica obra artística de todo contenido de naturaleza moral y cognoscitiva es la expresión abierta desde la cual poder formular libertades de expresión.<sup>199</sup>

La forma debe entenderse como aquello que forma una unidad, articulación y configuración de una determinada materialidad. Esa materialidad debe entenderse ya constituida. Si ponemos de ejemplo un bloque de mármol, este presenta unas caracterís-

<sup>199</sup> Ilia Galán nos dice que el arte no está determinado. Galán, I. *Ibid.* 1.

ticas propias, apareciendo ante el escultor informado, determinado y especificado. Nos referimos a que el bloque de mármol se presenta como bloque singular, con sus propias características, propiedades, textura y cualidades. Es, por decirlo de alguna manera, una singularidad que permite diferenciarlo e individualizarlo respecto al resto, género, colectivo común de diferentes bloques de mármol. Sin embargo, este presenta la creación de unos posibles (esculturas) enmarcados en un ámbito determinado, que es el bloque de mármol. Lo realmente importante es entender el bloque de mármol con predisposición de poder determinar la materia prima representada en el bloque de mármol que antes de ser esculpido por el artista presenta unas características propias con posibilidad de determinar diferentes predisposiciones. El artista no debe tratar de dominar una materia mediante su mente, no se puede entender la materia como algo inerte, vacío.

Un ejemplo lo tenemos en Miguel Ángel, quien dejaba que fuese la propia piedra la que mostrara las formas impresas desveladas en su propia forma. Con ello pretendemos exponer la relación entre sujetos; es decir, la relación de los diferentes seres singulares tramando una relación y terminando cada uno de ellos sus propias exigencias, conforme a sus propias cualidades y determinaciones. La forma artística hace referencia a una materialidad.

Así pues, todo trozo de materia ya de por sí es individual y singular, puesto que sigue una estructura propia física; sin embargo, esa materialidad se presenta como materia singular, con forma propia. Se muestra al artista, que interactúa con ella derivando una respuesta.

El hecho de que esa forma sea artística se debe a la capacidad expresiva que precede e informa de manera universal a la materia singular. El verdadero artista es aquel que ante un bloque de mármol singular acierta en comprender la forma adecuada a él expresada en múltiples variables, de alguna manera viendo que la materia puede anticiparse a la obra culminada, adelantarse a formas disponibles y virtuales comprendidas en ella, formas que emanan de la idea en la mente del artista: el dibujo mental.

La forma artística es, con respecto a la moral y al universo del conocimiento, expresión de potencialidades materiales y al mismo tiempo es unidad singular, forma una idea sensible. Es singular del universo que desborda en ideas ontológicas. La antológica es algo que se presenta de la forma artística, algo que se desprende de ella y se desborda. De esta manera, el símbolo material singular se presenta como expresión de contenidos morales y cognoscitivos a través de una forma artística. Todo formalismo presenta una estructura metodológica, que carece de aspiración a la expansión.

La obra artística pretende rebosar el formalismo en su terreno. A partir de una forma concreta desarrollar opciones metodológicas hasta que revele estructuras compositivas, conexiones con las que fundar estructuras teóricas o paradigmas gráficos. Como

ejemplo de análisis de estructura espacial, podemos observar indicios en la obra barroca, donde llega a crear conexiones esenciales con el espacio del poder propio de la monarquía absoluta o conceptos de espacio y universo infinito característico de la visión barroca.

### ***Relación entre fáctico y posible (distinción del arte respecto a la ciencia y moral)***

El arte y la estética adquieren su carácter autónomo respecto a otros universos como el moral y científico. Sin embargo, crea conexiones con ambos universos. El arte es símbolo del universo moral, así lo expresa Kant en su escrito *La analítica de lo sublime*, continuando su reflexión en la *Crítica del juicio*, donde muestra que en el campo artístico puede hallarse una conexión sintética, indivisible y limitada por la especificidad de un territorio propio, entre los universos moral y epistemológico. Por tanto, el arte es símbolo moral y símbolo epistemológico.

No obstante, en el arte no habría conceptos, ni se encontraría determinado por dictámenes científicos. Gracias a él se abren posibilidades de conocimiento. Es una interacción de la razón con la imaginación sensible. En el arte no habría reglas morales, tampoco prescripciones morales de conducta de la obra artística, ni se derivarían concepciones científicas. En su lugar, la obra artística formaría reflexiones morales. En el arte se produciría una experiencia libre con el universo del conocimiento y universo moral.

La obra artística incide en nuestro conocimiento y nuestra experiencia moral enriqueciendo nuestra cultura cognoscitiva y moral. Nos ayuda a alcanzar el perfeccionamiento en todo conocimiento de la naturaleza y de nosotros mismos, tanto del universo y de la vida humana. Sugiere formas de acción y moralidad que no pueden ser catalogadas en la misma naturaleza de la obra artística, ya que esta no puede determinarse según reglas de acción o conceptos científicos. El rol desempeñado por la obra artística es una libre experimentación con el universo de las leyes, que sugiere caminos cognoscitivos, donde las normas morales y científicas se suceden sin fecha de caducidad. El arte se posiciona un paso más allá de todo conocimiento y directrices morales en una región ilimitada donde pueden sucederse diferentes posibilidades, de las cuales mediante un proceso selectivo deriva lo fáctico.

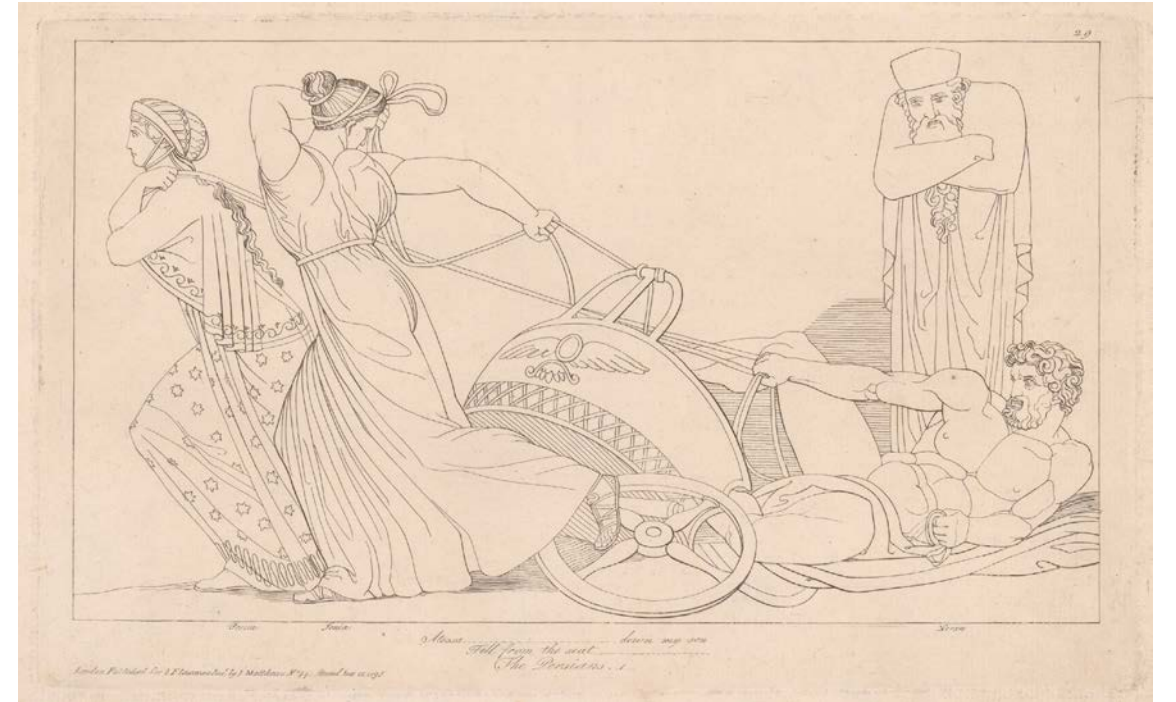
Si la ficción es aquello que puede ser, la obra artística es ficción, presentación concreta sensible de eso que puede ser.

Según Aristóteles lo que caracteriza a la tragedia y a la fábula con respecto a la historia es que no se mueven en el terreno de los hechos, sino en el terreno de aquello que puede ser posible. De ahí el interés en su naturaleza inverosímil. La imaginación tiene el poder de producir diferentes posibilidades que aún no son reales en el mundo de lo





Buonarroti, Michelangelo. *Tondo Taddei* 1504-05. Relieve en mármol. Royal Academy of Arts, Londres, Gran Bretaña.



Flaxman, John. *El sueño de Atosa* (según la tragedia Los Persas de Esquilo). 1795. Grabado en papel verjurado. Davison Art Center, Wesleyan University Middletown, Estados Unidos.

fáctico. Tiene la capacidad de hacer posibles hechos que aún no son, abrir el universo de posibilidades virtuales de las cuales provienen y tienen su raíz en el mundo de lo natural. Sin embargo, gracias a él se abren al futuro creando aquello que es real.

El artista con su imaginación creadora penetraría en el origen de la naturaleza, de lo fáctico, construyendo la reproducción de obras de naturaleza naturada, y al mismo tiempo regresando a los orígenes donde fueron diseñados los diferentes objetos naturales o fácticos derivados de producciones empíricas y designamos en el mundo real. El arte indagaría en la imaginación creadora precursora del universo de conocimiento y el universo moral.

Según Schiller, siguiendo la idea de Kant de la *Crítica del juicio*. Es en el compendio estético donde puede encontrarse una unión armónica de las capacidades humanas y, como resultado, lograr la unidad y obtener el cenit de los aspectos antropológicos.<sup>200</sup> Schiller y Nietzsche conciben un arte con capacidad de representar de manera clara una unidad, una síntesis ontológico-vital a la que los demás universos hacen referencia. No puede configurarse un universo de leyes sin hacer referencia al acto creador que las originó. El universo estético inmerso en el mundo fáctico descubre el arte inventivo, el acto creador, el suceso singular desencadenado por un objeto particular que, gracias a su carácter que le es propio, deriva en toda universalidad y legalidad de todo proceso creador; clara diferencia respecto a los universos empíricos y moral. El arte se relaciona con lo universal y lo singular, estableciéndose como principio universal.

Según el proverbio aristotélico *individuum est inefabile*, nuestros conceptos solo capturan lo general y, por tanto, no especifican, retomado por Hegel en el análisis de la certeza sensible. Se produce un encubrimiento de lo singular, confirmado por la incapacidad de la epistemología por dar cuenta de lo singular.

Al encubrimiento ideológico con que se piensan el universo epistemológico y moral del suceso singular, habría que añadir el encubrimiento del acto creador o inventivo. En ese momento, se toma como naturaleza o realidad lo que es producto de un proceso inventivo, ocurrencia creadora, fruto de la singularidad que constituye todo acto creador. y se materializa en el campo moral o el científico como descubrimiento, resultado de un entrecruzamiento de ocurrencia y suceso singular.

Posteriormente, en el ámbito estético se invierte el proceso entre lo universal y lo singular: lo singular es siempre lo primero, y fundamenta lo segundo (universal).

En el ámbito estético se percibe la verdad de la ley: son las excepciones las que fundan las leyes, pero no las confirman. Son los ejemplos singulares los que por razón de su modelo terminan siendo rutas a seguir en el ámbito moral o cognoscitivo, produciendo

*a posteriori*, por medio de la mimesis, hábito, costumbre, sometimiento, y supremacía que acaban siendo materializadas en el universo de las leyes.

El universo estético es aquel que nos permite aproximarnos a la síntesis de lo singular, a ese modo de concebir la relación entre lo singular y lo universal ya sugerido por Kant y por Nietzsche.

No nos referimos a que el universo artístico sea superior al moral y al epistemológico. Se trata únicamente de señalar el carácter revelador del universo artístico como fenómeno transparente del arte, desde el cual poder interpretarse el universo moral y epistemológico, algo que Kant no pudo hacer, puede que porque solo al final de su trayecto creador alcanzó a hallar el fundamento que no poseían sus trabajos anteriores a la *Crítica del juicio*, fundamentando la moral y la razón teórica en lo ontológico, tomando la estética como método de acceso al ser.

En el arte puede verse con claridad la oscilación misma del ser singular sensible en acontecer del universal. A través de su eterno retorno siempre diferenciado, puede verse de manera descubierta al ser como potencia creadora. Desde su esencia singular establece las directrices ideológicas que dan lugar a todo el conocimiento moral y científico, invirtiendo la conexión entre lo que es *a priori* y *a posteriori*, entre lo singular y lo universal, entre el acto fundador y lo fundado; pudiendo interpretarse y al mismo tiempo reconstituirse el carácter creador confrontado con lo singular del universo moral y científico.

El universo moral científico y el universo anárquico del arte, anteriormente separados y diferenciados, serán entendidos como una dualidad en perfecta simbiosis. La oposición entre ley y anarquía, orden y desorden, universalidad y singularidad, es descatalogada para reconstruir un mundo de dualismos perfectamente integrados los unos con los otros. Esta vez se propone una nueva reconstrucción que da como resultado una singularidad revolucionaria más allá de todo dualismo. Apreciamos una conectividad entre lo singular y universal, una conectividad desarrollada, emprendida en el modelo estético, el cual se encuentra regido por unas condiciones culturales e ideológicas y sirve de lugar para el desarrollo de la creatividad humana. El arte como creación se manifiesta en todos los universos: el moral, científico, filosófico y el propiamente artístico.

Lo que fundamenta a toda obra artística es el poder rebasar todo espacio de normalidad o normatividad que conforman todos los códigos y estilos de una época. Lo que hace ser algo más que una obra puramente barroca, manierista o romántica de una mera representación, tomada como ejemplo o ilustración de algún código o ley, perceptivo, cosmovisional, estético-social o compositivo-técnico, es su capacidad revolucionaria en

200 Trias, E. *Filosofía del futuro*. Madrid: editorial Ariel, 1983, 148.





Birch, Simon. *2001: A Space Odyssey Replica*. 2017. The 14th Factory, Los Ángeles, Estados Unidos.



Eisenstein, Sergei. *Acorazado Potemkin* (fotograma con el actor Aleksandr Antonov). 1925. Película cinematográfica. Mosfilm Cinema Concern. Moscú, Rusia.





Viola, Bill. *Tempest (study for the Raft)* (fotografía de Kira Petrov). 2005. Vídeo. Galería Natalie Seroussi, París, Francia.



el momento de recreación.<sup>201</sup> Se entiende que toda obra artística es algo más, es ese plus de creación y revolución lo que permite decir que una obra es cotidiana o es auténtica obra artística. Gracias a ese extra, la obra artística rompe las cadenas estéticas, concibiendo universalidad a todo género, novela, estilo barroco, etcétera, fundamentando lo universal inherente a ella resultado de la implantación expresiva de un estilo personal. Funda una nueva legalidad particular, consecuencia de la implantación expresiva de un estilo propio.



El Greco (Domenikos Theotokopoulos). *Cristo bendiciendo (El salvador del mundo)*. 1600. Óleo sobre tela. Scottish National Gallery, Google Art Project.

Se afirma que toda obra es artística por necesidad revolucionaria, ya que funda una nueva legalidad respecto a la generalidad de partida en que se escribe. Genera un nuevo sentido de las cosas que interpreta. Valora diferentes elementos de la realidad y construye nuevas legalidades previas fundaciones singulares anteriores. Podríamos considerar que el *modus operandi* de la obra artística sería indagar en lo más profundo de la historia para desencadenar diferentes interpretaciones y recreaciones. De esa manera, la obra artística, independientemente de que revolucione, normalice, confirme o establezca pautas genéricas o estilísticas de la época en que se escribe, siempre es revolucionaria. Nos referimos al término revolución concebido como creación.

### ***El manierismo, punto de inflexión***

Cabe prestar interés en el estilo artístico manierista, puesto que este debe ser englobado en un periodo de crisis revolucionaria del universo moral, dando como resultado drama e identidad en el momento en que el Renacimiento se agotan sus posibilidades formales, iconográficas, recursos implícitos, metáforas o símbolos cosmológicos cerrados, rebasando el punto crítico de no retorno. El hecho de centrarnos en el periodo manierista se debe a que es percibido como un estilo negativo, peculiar, singular, que no es propiamente estilo, y no es equiparable a otros movimientos como pueden ser el Renacimiento, Gótico internacional o Barroco internacional. Es un intermedio entre un antes, estilo determinado por el arte renacentista y un después, determinable como Barroco. Rompe el esquema que es anterior a él, pero todavía no funda la legalidad que le sucede. Se encuentra en un proceso continuo de experimentación con lo singular, sin que se derive en ninguna legalidad o fundación con capacidad de culminar en lo típico o paradigmático. Por

201 Texto relacionado con imagen: Birch, Simon. 2001: *A Space Odyssey Replica*. 2017. The 14th Factory, Los Ángeles, Estados Unidos.

esta misma razón, el arte manierista se establece como un periodo crítico y cambiante, antecedente a la gran revolución que consuma el Barroco; primeros pasos experimentales donde los artistas cubren un abanico de legislaciones posibles, de las cuales ninguna llega a consumarse. Son las primeras expresiones de algo que será un estilo propio. De esta manera, el manierismo expresa la pérdida del centro, un descentramiento radical de una cultura trágica, punto de partida en su bagaje revolucionario de no retorno.<sup>202</sup>

### ***La imaginación creadora***

En el arte y la filosofía se tiene la capacidad de mediar entre lo universal y el singular, ya sea en cuando a que la idea abandona la abstracción conceptual universal que presupone, conectando esa abstracción científica con la singularidad artística, o bien en el símbolo artístico singular que ofrece la posibilidad universal de una idea expresada en la filosofía.

La imaginación creadora se dispone como el lugar de la creatividad humana. La imaginación, como indica Kant, es capaz de representar lo que se encuentra ausente, rebasa lo fáctico, lo dado y se abre al orden de las posibilidades concretas, físicas, entendidas como el paso de lo lógico a lo concreto. Gracias a la imaginación, todo aquello que puede ser se dispone ante nosotros como proyecto de realización futura en lo fáctico. Es la facultad de apertura hacia el futuro. Es el oxígeno que vivifica la llama de la memoria, haciendo reaparecer posibilidades abandonadas en terreno fáctico. Desde el fondo velado brotan singulares que aspiran a su recreación en terreno moral, epistemológico o artístico. Toda creación artística no puede concebirse en el terreno fáctico; es pensada como modo de realización en un terreno que pone en suspenso el principio de realidad expresado como «el universo de la ficción».<sup>203</sup> En ese universo se engendra «la posibilidad como posibilidad»<sup>204</sup>: toda posibilidad «halla el modo de presentarse fácticamente sin dejar de ser posibilidad».<sup>205</sup>

La grandeza y la limitación del universo estético es abrir iniciativas sugeridas y simbólicas al universo moral epistemológico, pero sin que estas se implanten en terreno fáctico. El arte anuncia diferentes posibilidades que se anticipan al futuro de los universos lógico y fáctico. La facticidad se nos presenta como un tranquilo universo de leyes morales, epistemológicas o estéticas. Sin embargo, el ser no es facticidad. El ser se produce

202 Texto relacionado con imagen: Nesci, Alessandro. *Pontormo - Italian Renaissance, Mannerism, drawing portrait, Jacopo Pontormo*. 2018. Carboncillo, grafito, témpera, conté y lápiz sobre papel.

203 Trias, E. *Ibid.* 160.

204 *ibidem*.

205 *Ibidem*.





Nesci, Alessandro. *Pontormo - Italian Renaissance, Mannerism, drawing portrait, Jacopo Pontormo*. 2018. Carboncillo, grafito, témpera, conté y lápiz sobre papel.



Cellini, Benvenuto. *Un sátiro*. 1544-45. Pluma, tinta y tiza negra sobre papel verjurado. Woodner Collection, Patrons' Permanent Fund. National Gallery of Art, Washington DC, Estados Unidos.



en lo fáctico, produce y reproduce lo fáctico, pero no puede implantarse en el universo de leyes. El ser es concebido como poder, posibilidad real o física, desencadenando la creación, que es el acto mediante el cual se da presencia a una posibilidad esencial. En el arte, el verbo ser no rebasa el marco de lo posible. En la ficción se alcanza la presentación del ser todavía atado a la posibilidad.

En ello consiste la creación artística. Toda creación moral y científica se diferencia de la creación artística en que transforma lo fáctico, y es revolucionaria del orden fáctico. Presupone un mundo ya dado. Sin embargo, el proyecto revolucionario del ser indaga en la imaginación, en las diferentes posibilidades. Se abre a un nuevo mundo de posibles, en el que el sujeto selecciona de manera libre el modelo que logra implantar. El artista tiene diferentes posibilidades, de las cuales se decanta por una. Esta elección determina el fin de la libertad de toda posibilidad, debiendo someterse a las reglas inflexibles de la producción de la ficción, constituyéndose en el mundo que de manera libre el artista ha elegido.

### ***La idea en la filosofía***

Hay que destacar el vínculo existente entre la imaginación creadora designada por Kant y la categoría de posibilidad. La gran importancia de la ontología heideggeriana es entender la categoría de posibilidad no como categoría, sino como algo existente, con la capacidad de desarrollar diferentes posibilidades de modo de ser en la realidad o necesidad. De esta manera se hace posible descubrir la dimensión temporal desde presupuestos ontológicos.

Heidegger, en esa relación de ser y tiempo manifestado en Kant, y el problema de la metafísica, presta especial atención en la imaginación y la doctrina del esquematismo transcendental para entender cómo el arte inmerso en la esencia humana, en lo antropológico, es fuente de toda síntesis ontológica.

La posibilidad se concibe como extensión generadora de tiempo pasado y futuro, interpretada como «poder ser» a través del cual debe entenderse lo «fáctico y lo legal (facticidad y necesidad)». Dicha reflexión viene fundada por la ocultación del acto creador por parte de la «ideología de sentido común» esta oculta el ser en toda su magnitud creadora<sup>206</sup>.

Es precisamente ese lugar anteriormente encubierto desde donde se lleva a cabo la creatividad humana del dominio artístico y filosófico. En el momento en que lo artístico y filosófico fundamentan lo fáctico y se diferencian de la realidad, en un universo de ficción

<sup>206</sup> Trias, E. *Ibid*, 162.

o discurso filosófico en toda su relación de ideas, en el instante en que no se establecen en lo real, es cuando se entiende todo proceso artístico como expresión independiente de una cultura dividida en lo más profundo.

Existe una diferencia entre el filósofo que construye un mundo de ideas conectadas y el artista que atisba percibir el descubrimiento del ser en su poder de creación. Con respecto al hombre de acción y científico, cuyo radio de acción se encuentra en lo fáctico actuando en él, con la intención de confirmarlo o alterarlo.

Nuestra cultura vive en un espacio dual, donde la creatividad es considerada como inútil, y la normalidad fértil y fecunda. Si nos centramos en la creatividad entendida como aquella que señala singularidades que son implantadas en lo real, habría que destacar su capacidad de poder recrear un nuevo orden de legalidad, científica o moral. Por tanto, el acto creador tiene que ser visto en nuestra cultura, en el marco artístico, como supuesto de transformación en el terreno real, científico o práctico.

La idea filosófica se asemeja al símbolo artístico por la posibilidad de reflejarse de manera libre en el orden moral y científico, recreando ideas revolucionarias con posibilidad de generar conocimiento y acciones.

Al igual que el símbolo artístico, la filosofía no puede determinarse en conceptos, sino en ideas que sirven de direcciones abiertas a posibles conceptuales, constituyendo la expresión de futuras posibilidades.

De la misma manera, la filosofía no puede suministrar reglas de acción, su función es desarrollar caminos de experimentación moral, áreas problemáticas para la acción, problemas para la acción.

El discurso filosófico tiene que generar causas epistemológicas, pero siempre enmarcadas como probabilidad. Abren rumbos a la sensibilidad del arte, generan procesos futuros, problemas al gusto y a la creatividad artística. La filosofía tiene como fundamento la producción de ideas y dan lugar a la formación de todo lo que tenga que ver con lo conceptual o moral, sin llegar a desempeñar rigor de concepto o compromiso moral. En ello radica su razón de ser.

Llegamos a la deducción de que todo universo cultural está formado por una estructura abierta de diferentes mónadas, entendidas como expresiones de diferentes singularidades, ya sean símbolos artísticos o ideas filosóficas. El ser en toda su potencia creadora se manifiesta a través de estos símbolos sensibles e ideales, que generan diferentes elecciones en el campo moral o científico y configuran lo fáctico. Todo ello conforma el universo físico, donde el hombre se encuentra inmerso, revelando a través de la imaginación creadora diferentes posibilidades.

### ***Distinción y relación entre idea filosófica y símbolo artístico***

El contenido de un símbolo artístico es una idea filosófica. El símbolo artístico no se contempla como concepto o regla moral, su peculiaridad radica en abrirse a diversas posibilidades conceptuales y morales. Una idea filosófica subyace en el carácter abierto y problemático de posibilidades singulares en un verdadero discurso filosófico. Por tanto, el símbolo y la idea son síntesis ideales de diferentes posibilidades singulares sugeridas. La estructura de símbolo artístico se asemeja a la estructura de ideas filosóficas. Ambas arquitecturas se encuentran interconectadas y vinculadas abiertamente entre sí, de manera libre y sugerida. Los símbolos y las ideas constituyen el lugar donde toda creatividad humana se desarrolla, a través de los cuales la ciencia y la moral, el concepto científico y la regla moral práctica, recrean determinaciones particulares implantadas en la facticidad. Arte y filosofía fijan las condiciones de posibilidad de los universos sociales y científicos, pero al mismo tiempo se encuentran inmersos por la historicidad fáctica y real, de ideología y moral.

### ***Filosofía creadora***

La filosofía se compone de diferentes universales filosóficos establecidos como corrientes de pensamiento (idealismo y realismo, empirismo y racionalismo, materialismo y espiritualismo, subjetivismo y objetivismo, existencialismo y esencialismo). A través de esos universales, la filosofía introduce, rediseña un nuevo concepto singular, el cual es diferente respecto a esquemas anteriores.

Desde esa nueva directriz singular y diferenciada, la filosofía recrea un nuevo singular que tuvo su origen en anteriores invenciones filosóficas. Desde ese singular que se recrea y toma como origen fundaciones anteriores, el pensamiento filosófico alcanza la universalidad, que es capaz de promover ideas, posibilidades de acción, reflexión y sensibilidad estética, y crea cauces abiertos a la posibilidad de los universos morales, epistemológico y estético, con facultad de abrirse al pasado y al futuro.

La grandeza del arte y la filosofía radica en que son estructuras de posibilidad, constituyen la línea de apertura hacia el futuro de la cultura. Su ámbito es el de la creación. Fundamentan la perspectiva abierta de toda creatividad humana, y constituyen arquetipos concretos y singulares desde los cuales puede determinarse el universo de los hechos y la ciencia. La idea y el símbolo son mónadas desde las cuales poder atisbar el universo futuro de los hechos y la ciencia. En situaciones de anomalía y crisis, los universos de acción y ciencia vuelven la mirada a esas mónadas a través de las cuales se posibilita toda

creatividad humana. Ello condiciona un retorno al mismo universo de símbolos y de ideas expresados en el arte y la filosofía.

### ***Arquetipo, síntesis de símbolo e idea***

Los arquetipos son las síntesis de ideas filosóficas y formas simbólicas artísticas que inspiran al filósofo en sus discursos y al artista en sus producciones artísticas. El fundamento de todo arquetipo es ser una idea concreta, idea en el mundo físico, real, diferente a la ontología platónica, o la estética de inspiración neoplatónica, en la que el arquetipo era considerado idea inmaterial y trasmundana.

Para Goethe, el arquetipo es el suceso originario. Es sensible a toda expresión artística e idea filosófica y constituye la síntesis concreta y singular, sensible e inteligible a través de la cual el arte y la filosofía crean diferentes expresiones singulares.

Gracias a la creatividad humana, el arquetipo expresa una idea que engloba y recrea toda actividad filosófica y artística, y constituye una estructura compleja, abierta y dinámica de diferentes posibles donde el artista inconscientemente puede elegir, proyectando su propia obra diseñada o discurso filosófico elaborado.

A través del proceso creador, los arquetipos producen un universo de significaciones que son expresadas de manera existencial o fáctica en el mundo. Fundamentan una trama virtual e inteligible por la cual toda ciencia singular es formada en cada obra artística o alegato filosófico. Puede decirse que el arquetipo es *a priori* de toda expresión artística o filosófica, establece una prioridad lógica, no cronológica ni fáctica, cuyo tiempo no agota.

El arquetipo vive en razón de su expresión. Con ello nos referimos a que el arquetipo nunca agota sus posibilidades de recreación. Sin embargo, el arquetipo produce diferentes variables de singulares anteriores a través de inscripciones que son reinscripciones, escrituras que repiten de forma creadora escrituras precedentes, símbolos que son producidos de modo renovado y diferenciado. El arquetipo infiere en el proceso complejo diferenciado de las variaciones. Es el tema mismo de todas las posibilidades, el singular que a través de sus variaciones va cambiando.

El arquetipo no se constituye como primer principio de una idea: es la causa de un fundamento anterior del cual derivan diferentes expresiones, ideas que son manifestadas como causas futuras de pensamientos previos. Es el desarrollo de una nueva versión del que toma estructuras anteriores para recrearse. Toda obra artística y filosófica siempre perceptible actúa de aproximación hacia esa entidad ideal constituida por el arquetipo. A través del arquetipo expresado como idea de una obra artística se puede juzgar, evaluar y criticar dicha obra, evaluar en su aproximación o lejanía el ideal que se percibe a través





Fernandez, Arman, *Hommage a Duchamp. To and for Rose Selavy (chessboard)*. 1973. Serigrafía sobre Skivertex. Philadelphia Museum of Art.



Goethe, Johann Wolfgang von. *Aparición del espíritu de la tierra*. 1810-12. Dibujo a lápiz. Klassik Stiftung Weimar.



de ella. Por tanto, arquetipo es Hamlet o Edipo, Antígona o don Juan, don Quijote o Anna Karenina. Arquetipo es la Venus recién nacida de Botticelli, en conexión con la Venus primaveral del mismo pintor.

Los arquetipos son lugares comunes que actúan sobre nosotros a modo de modelos o estructuras. Expresan ideas de razón y moralidad, o también ideas contrarias. Desde ellos podemos identificarnos y entender nuestra propia naturaleza. Son destellos evidenciados en un conjunto de símbolos comunes. Albergan hábitos, tradiciones de civilizaciones e ideales encarnados en diferentes expresiones como pueden ser la poética, artística o filosófica. Constituyen la esencia de expresiones artísticas, filosóficas o poéticas.

Todo arquetipo hace referencia a ideas filosóficas expresadas en obras artísticas o poéticas. En la idea filosófica, el arquetipo representa la posibilidad conceptual. En ningún momento puede establecerse en terreno fáctico; es exclusivamente posibilidad como posibilidad.

En la obra artística, el arquetipo encierra virtualidades de reflexión no agotables. Estas no pueden ser determinadas conceptualmente y tienen en la idea filosófica el contenido al que hacen referencia. Idea referida a una codificación filosófica a la que pretende alegorizar desvelada en la obra artística. El uso que se hace de la filosofía lo encontramos en claros ejemplos de producciones artísticas del Renacimiento, principalmente en obras de Botticelli y Miguel Ángel, haciendo uso de filosofías neoplatónicas de la Academia florentina. Se podría decir que la obra artística dilucida una filosofía posible y que la filosofía referencia una posible producción artística.

Los arquetipos encarnan ideales, expresiones, y a través de ellos podemos juzgar comportamientos propios o ajenos, que promueven ideales, se repiten pensamientos, conductas, vidas o encarnan contradicciones y diferencias. Grandes arquetipos pueden ser los reflejos de don Quijote o lady Macbeth, ciudades que son réplica de la célebre Vetusta de *La Regenta*, reproducciones de *Le côté Guermantes*.

Nos hallamos inmersos en una cultura madura y elaborada, que se compone de diferentes arquetipos. Estos sirven de estructuras a través de las cuales podemos desarrollar precedentes que actúan como premisa civilizatoria, proporcionando situaciones arquetípicas, actuando bajo el modo de repetición de arquetipos anteriores y posibilitando la creación *a posteriori* de otros arquetipos. El Quijote, claro ejemplo de arquetipo de novelas caballerescas, cuyos antecedentes lo podemos encontrar en la recreación de Amadís de Gaula, mediante un proceso de mimesis y recreación, produce la segunda parte de *El Quijote*. Otro ejemplo son *Las Meninas*, posibilitando la serie de *Las Meninas* de Picasso.

Los arquetipos constituyen posibilidades abiertas para la recreación; fundan la historia; forman rumbos cotidianos de la reflexión y de la creación, en el curso de sus expresiones pueden existir. Son direcciones de futuro. Puede deducirse *a priori*. Sin em-

bargo, se producen en terreno fáctico, *a posteriori* en la recreación de precedentes arquetípicos que repiten o que varían. Los arquetipos no son temporales, no se puede pensar en arquetipos ancestrales, primordiales, puesto que todos son recreaciones intemporales, posibilitan el lugar de lo absolutamente precedente.

Los arquetipos constituyen las unidades básicas de la creatividad humana, posibilitan el caldo de cultivo que inspira al artista la creación de su diseño artístico y que *a posteriori* será obra cumplida en terreno fáctico. Todo proceso de creación se produce a través de un encuentro entre el sujeto al que llamamos creador y el arquetipo. El arquetipo no se presenta de modo espiritual o mágico en la mente del creador. Según el criterio neoplatónico de la inspiración, es desde la materialidad, desde símbolos, códigos o tradiciones culturales impuestas, y son causas primeras desde donde el arquetipo se forma en su poder de recreación. De la misma manera en que el bloque de mármol susurra el Moisés de Miguel Ángel.

El sujeto creador se encuentra inmerso en tradiciones culturales, ya sean icónicas, musicales, lingüística poética o reflexivas. El sujeto libra una batalla con el arquetipo, este se apodera del sujeto singular de un modo material. Mozart describe la inspiración musical de manera que una melodía toma posesión en su mente, obsesionando al compositor y teniendo que verter dicha melodía en el pentagrama para poder librarse de ella. La melodía está ahí a modo de virtualidad, intenta salir de la sensibilidad acústico-cerebral del compositor, exigiendo la creación y expresión de la canción en el pentagrama con el fin de poder librarse de ella. No puede pensarse el acto creador como expresión de cierta subjetividad o yo trascendental, puesto que el sujeto no es más que un lugar de recepción. El motor es externo, el acto creador ya sea una obsesión o angustia creadora, exige al artista expresar lo que percibe.

La función e importancia del arte y la filosofía consiste en la creación sutil, etéreo y sublime producto cultural, resultado de una idea filosófica o forma simbólica de la ficción artística o poética. El hecho de ser sublime radica en no ser más que una idea o una ficción. Su esencia implica ser diferente a lo fáctico. Gracias a esa desigualdad pueden ser expresión fáctica de posibilidades. Cuando no existe tal oposición, cuando el arte y la filosofía convierten la ficción en condición de realidad, entonces son incapaces de ser sublimes, se degradan en religión y mito, en materia de fe e idolatría.

La función del arte y la filosofía radica en ser solo expresiones fácticas de posibilidades sensibles o inteligibles, arquetípicas. Su destino es ser solo expresión de lo posible, preceden lo fáctico, hallando en la idea y en el símbolo su inspiración. Son manifestaciones de posibles desarrolladas fuera del espacio de los arquetipos.

Arte y filosofía formulan caminos de acción y ciencia, cuya expresión se convierten en modelos a seguir. Formulan legitimaciones ideológicas establecidas en un periodo



histórico determinado, crean pautas científicas o prácticas. Sin embargo, su grandeza reside en no ser más que meras legitimaciones ideológicas de una etapa histórica determinada de la praxis o la ciencia.

Kant se muestra como ejemplo de idea filosófica. Velázquez como modelo en el desarrollo de símbolos sublimes. Ambos trascienden y nunca agotan sus posibilidades, sus ideas se encuentran abiertas a probabilidades inagotables a un futuro creador. Sin embargo, toda ideología o símbolo artístico, fruto del desarrollo de la creatividad humana, parten de una base histórica establecida en terreno fáctico y material, pues la idea y el símbolo, aunque sublimes, siempre derivan de lo terrenal. Son fundamentos humanos. La filosofía y el arte se contagian de la ideología que produce la praxis y la ciencia. El universo moral y científico son símbolo moral y metáfora epistemológica, idea filosófica establecida bajo estructura conceptual.

La grandeza del artista y del filósofo consiste en poder formular símbolos e ideas con capacidad de posibilitar singulares de reflexión, acción o sensibilidad estética. En ello estriba su poder, en el desarrollo de diferentes posibles, aun partiendo de terreno fáctico pueden emprender el camino a nuevos horizontes de probabilidad.

El científico, a diferencia del artista o filósofo, implanta sus teorías en terreno fáctico. Su teoría no es etérea, se desarrolla por y para el mundo empírico. El artista y filósofo expresan una singularidad de sujeto, partiendo de la base de un arquetipo inteligible. No necesitan probar aquello que fundamentan en terreno fáctico, su papel es más importante: expresar posibilidades, cauces abiertos que posteriormente se implantarán y harán historia en lo fáctico.<sup>207</sup>

«La ciencia avanza y evoluciona con radical independencia respecto a cualquier anticipación filosófica».<sup>208</sup> El progreso de la ciencia siempre transcurre en paralelo con las ideas desarrolladas en el campo de la filosofía: no se puede hablar de evolución científica sin considerar los progresos en el campo de la filosofía. La unión de ambas da lugar a la filosofía implícita, ofreciendo una visión global del mundo y la vida, hacia los demás y nosotros mismos. Ejemplo de ideas filosóficas encontramos en Marx, concretamente en el terreno de la economía política, referente al campo científico lo apreciamos en Einstein o Darwin. Normalmente aparece en primer lugar las reflexiones filosóficas que posteriormente influirán en el desarrollo de innovaciones científicas. Ejemplos de dichas contribuciones lo observamos en: «Hegel en Marx, Mach en Einstein, las teorizaciones

207 Ilia Galán reflexiona sobre el papel del artista, remontándose a los primeros pintores de las cavernas, estos podían ser considerados como mediadores entre lo sacro y lo profano, entre lo infinito y lo finito. Nos dice que: «La relación experimentada por los artistas al crear o trabajar inspiradamente está unida a lo divino desde el comienzo de la historia y, en ocasiones, sus obras se entienden como actos de divinización, de impregnación de lo sagrado, de lo infinito». Galán, I. *Op. cit.*, 5.

208 Trías, E. *Op. cit. Filosofía de futuro*, 176.

románticas e idealistas sobre “lo inconsciente” (o sobre “el alma y los sueños”) en Freud, el neoplatonismo en Kepler, Galileo e incluso Newton».<sup>209</sup>

La ciencia se muestra interesada en comprender el principio, la expansión y la reconversión o retorno al inicio y muerte del universo físico. El ser y la nada son vistos a modo de dualismo creador, haciendo surgir anomalías que rompen todo principio físico. Agujeros negros que tragan la materia, que interactúa en su descomunal fuerza gravitacional. Dichas singularidades en su proceso de destrucción son entendidas con capacidad creadora, recreadora de la nada. Y de esa nada parece derivarse un mundo que retornará a la singularidad que la ha hecho nacer, reiniciándose en ciclo del eterno retorno. Se deriva un nuevo modelo cosmológico, fruto de las primeras explosiones creadoras, que es el mismo, siempre diferente: la explosión, la expansión, el decrecimiento, el encogimiento, el regreso al inicio, al abismo originario, a la nada. Todo ello fundamenta el ciclo del eterno retorno, que es la base física, donde el arte recrea continuamente en el simbolismo artístico y la filosofía determina en las síntesis de ideas.

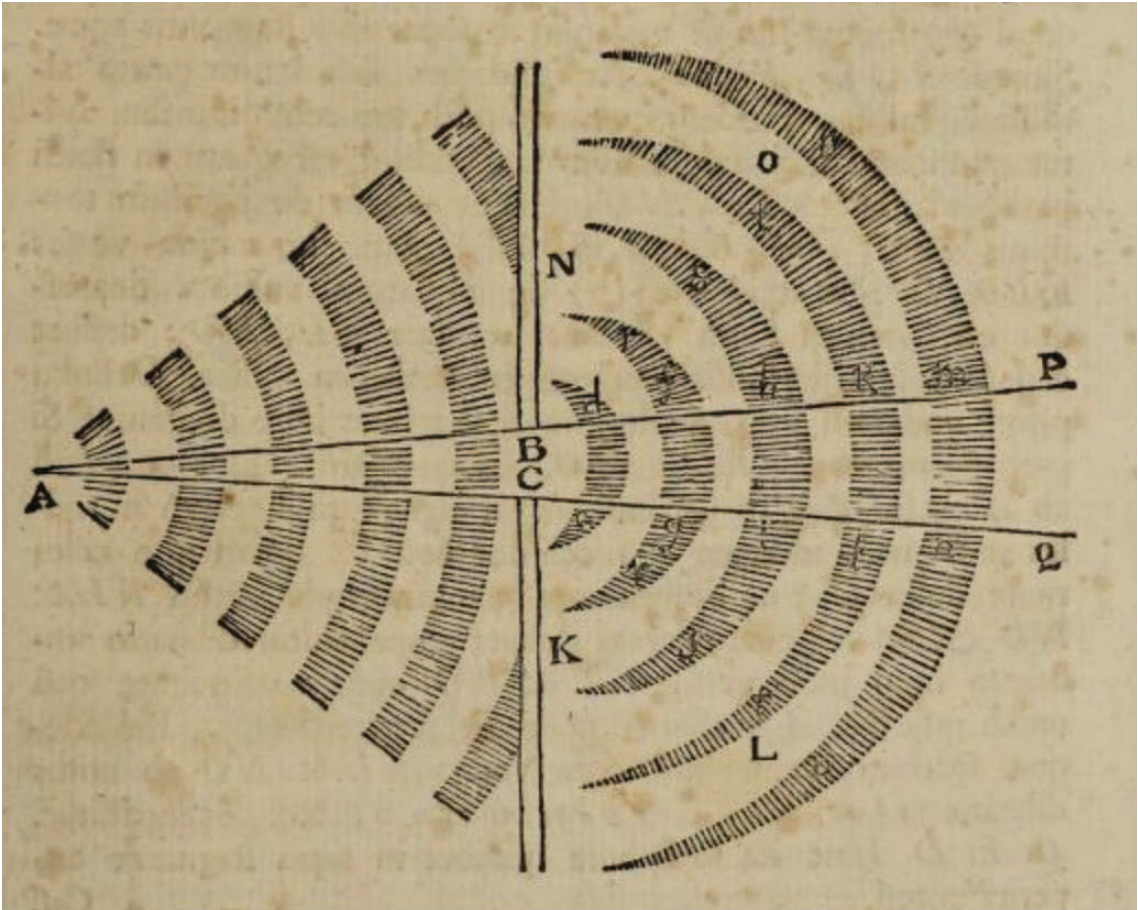
Esta serie del eterno retorno de la explosión (la expansión, el decrecimiento, el encogimiento, la vuelta –al origen cósmico inicial– el retorno al negro abismo originario, a la nada, la explosión renovada en todo eso que reiniciar), todo el ciclo es a la vez sustento físico y metáfora de la síntesis que el arte en su simbolismo constantemente recrea, «y la filosofía en la serie de sus ideas determina como síntesis filosófica del eterno retorno de lo mismo».<sup>210</sup>

La ciencia y la praxis producen una modificación de lo fáctico mediante promoción y apertura de posibilidades, ideas teóricas o prácticas que prueban su validez implantándose en el terreno fáctico. Sin embargo, la filosofía y el arte producen esa síntesis de posibilidad y facticidad en el plano –de lo posible–, la facticidad de la obra artística y de la idea filosófica radical en su expresión y promulgación, en su materialización como objeto o como palabra, proponiendo un modelo de posibilidades, sin que se configure y constituya en lo fáctico.

El arte introduce un marco diferenciador y distante entre el modelo que escribe y lo real. La filosofía establece una clara diferencia entre el universo de ideas interconectadas que se articulan en la estructura arquitectónica de lo real. Ese sistema abierto no debe ser expresado en lo fáctico, sino que queda reservado a ser el laboratorio cultural generador de iniciativas y sugerencias en el universo moral. La ciencia, en cambio, debe ser corroborada en terreno fáctico y, si pretende ser ciencia, debe ser contrastada y aprobada en dicho terreno.

209 Trías, E. *Ibid.* 176.

210 Trías, E. *Ibid.* 177.



Newton, Isaac. *Philosophiæ naturalis principia mathematica. Volumen 2* (ilustración de la página 341). 1760. Edición de Coloniae Allobrogum: Sumptibus C. & A. Philibert.



NASA, ESA, Beckwith, S. (STScI) and the HUDF Team. *Hubble Ultra Deep Field*. 2003-04. Fotografía. NASA, Washington DC, Estados Unidos.



El dominio cultural, que es el dominio humano, se presenta como síntesis de posibilidades fácticas, que giran en torno a la dimensión temporal histórica. Lo fáctico es lo dado, aquello que ha sido implantado; mientras que lo posible es lo que puede ser, lo futuro. La unión de ser y tiempo, expansión que da lugar a la cultura o dominio humano, es lo mismo que la síntesis ontológica o síntesis temporal.

El arte y la filosofía se consagran como medios posicionados al futuro; mientras que la ciencia y la acción moral mantienen la presión en la síntesis ontológica, mediante previsiones o predicciones, indicando el modo de implantar sus ideales y pretensiones de explicación u organización convivencial en el tiempo presente. Formula formas que siempre son dialécticas, especializaciones dialécticas de una misma síntesis ontológica.

El ser es síntesis temporal, síntesis de posibilidad. La filosofía opera en todo aquello que concierne al dominio humano, al terreno de la síntesis ontológica. Sin embargo, a pesar de encontrarse en lo fáctico, su orientación es siempre futura, a lo que puede ser gracias a la expresión de una idea.

### ***Obras (Más allá del límite, espacio luz en su duplicidad)***

*Marcel Duchamp en su obra Ahorcado hembra o también llamada Motor-deseo*



**Stella, Joseph. Retrato de Marcel Duchamp. 1920. Punta de plata y lápiz sobre papel preparado. Museum Of Modern Art. New York.**

La tradición ontológica occidental trata el ser como suceder y suceso sin fin. Imposible de resultar ningún fundamento o causa, ni eficiente ni final. Heidegger y Wittgenstein se instauran dentro de este pensamiento. Sin embargo, otra idea hace mella, rebasando el fundamento sin fin. Nos referimos con ello a la ontología que entiende el límite como fundamento, y es la misma causa.

Bien, a continuación, expondremos la causa de este nuevo horizonte ontológico. El límite es pensado como límite. Hay que dejar atrás la idea de concebir el paso de este límite como algo negativo, es decir, algo sin: sin-mundo, sin-ser, sin-tiempo. El verdadero salto ontológico de este límite se produce cuando es entendido como fundamento en su despliegue radical.

Desde ese límite se fundamenta el espacio luz, el cual solo puede producirse en el despliegue de ese límite.

El límite es referido a dos cosas que le son externas, es decir, dice algo y su suceso

que le difiere en el radical desplegarse, como mundo y sin mundo.

Por tanto, el límite es límite de sí mismo, límite puro, en su radical desplegamiento ocasiona lo mismo en su absoluto diferenciarse.

El espacio-luz es la transparencia pura de ese límite, expresado con el signo (/). O también llamado barra o bisagra.

La barra o signo (/) articula los sucesos que son producidos en su total diferenciarse:

Es el corazón del signo el que, pro proyección, abre toda posible diferenciación u oposición, constituyendo desde sí lo que, a posteriori, denominamos tal o cual palabra o suceso ligado y distinguido de otro con el que forma un conjunto de sucesos o de proposiciones (un discurso). Es el signo el que funda los sucesos y las proposiciones: el campo de interacción entre sucesos y el nexa o ligadura entre palabras y proposiciones.<sup>211</sup>

El signo (/) o bisagra es el motor que produce dinamismo. En el que se articula un doble espejo pegado por la espalda. En el movimiento obtenido por la bisagra, el espejo refleja todo aquello que le es opuesto, produciendo su doble sentido (representado como anverso y reverso).

El movimiento de la bisagra produce el despliegue del espejo, representado este con una doble cara, anverso y reverso de ese signo (/). La bisagra es entendida como repliegue y despliegue en su proyección.

La verdad es definida como despliegue de la bisagra en la articulación de sucesos y palabras. La verdad es la mostración de la verdad. La falsedad consiste en el no despliegue de esa bisagra.

En ese límite (bisagra), se articula la frontera. En ella, el fronterizo puede revelar, a través de sucesos, pasiones o proposiciones, la verdad misma del mundo. El fronterizo, en su despliegue desde el interior de la bisagra, produce lámina de vidrio, anverso y reverso del cristal, espacio luz, que es a su vez verdad en toda su transparencia.

La lámina de vidrio como anverso y reverso del cristal es lo mismo en su absoluto distinguirse. El fronterizo comprende esa diferencia interna del propio vidrio como diferencia entre lo que puede verse o decirse y lo que está detrás del espejo, aquello que no puede decirse ni verse, pues es puro vacío.

De esta mismidad en su absoluto diferenciarse se desprende la proposición de identidad, como lo mínimo pensable. Esta proposición dice de A que es A. Repite A dos veces y en esa redundancia es mostrada la diferencia. Por este fundamento se desprende

211 «Tercer momento: La proposición topológica: su despliegue». Trías, E. *Los límites del mundo*. Madrid: Ediciones Destino, S.A., 2000, 359.

la idea que es límite absoluto de lo que puede pensarse o decirse.

De esta contradicción en su mismidad puede llamarse lo máximo posible. Esta proposición muestra todo aquello que puede decirse. Nombrando A y no –A, muestra todo excepto A.

De lo expuesto anteriormente, puede deducirse que la mismidad refleja lo mínimo, mientras que la contradicción refleja el todo, en su absoluto despliegue de esa mismidad.

En algunas imágenes de la obra de Marcel Duchamp, la identidad es reflejada como puerta cerrada y, en su despliegue, apertura de esa puerta, es mostrada la contradicción.

Este doble discurso se encuentra articulado sobre el eje representado como mismidad. Dentro de él alberga un espacio vacío, estéril, pero con una gran cualidad, la de potenciar la mismidad en diferencia, creando así un doble espacio donde se articula el discurso, lo que puede verse o decirse en su diferencia del puro vacío y nada puede decirse.

El espacio-luz se fundamenta como palabra o proposición. Esta fundamentación es producida en la medida del despliegue en la frontera. La frontera como espacio estéril, límite en su potencial de desdoblarse en proposición de identidad y contradicción: «lo mismo como mismo en su absoluto diferenciarse, la diferencia como deferencia en su absoluto “ser lo mismo”».

El espacio-luz es lo mismo, es la mismidad comprendida en la línea límite que es la bisagra, la cual produce el desdoblamiento dando lugar a espacio-luz en su diferenciarse. Llegamos a la conclusión de que (/) es el signo de diferencia y concordancia.

Toda proposición, todo conjunto de sucesos pueden ser proyectado desde <n> entendida como unión de sucesos en su suceder (ser). Esta unión de sucesos o juntura de sucesos (azar) muestran o revelan la proyección en su fundamento incondicionado (mismidad). La juntura de sucesos es la bisagra o signo de concordancia (/). Desde dentro de dicha bisagra es proyectada la unión y diferencia de sucesos y proposiciones. El espacio-luz es argumentado, cimentado en un mismo pilar, ese pilar es el suceder (todo decir o suceder), mostrado como el signo de concordancia (/), la frontera que muestra el espacio-luz.

Todo orden del suceder se halla, pues, atravesado y fundamentado por el signo de concordancia (/). Este desde su interior muestra, proyecta la unión-diferencia entre palabras y sucesos de un «todo». El signo no es la diferencia de un suceso, es el motor que en su girar produce su propio desdoblamiento y diferenciación, visible y transparente en conjunto dado. Funda eso que muestra como diferencia.

El límite debe ser pensado como cimiento, en el cual se fundamenta la dimensión «n», como proyección, en el límite mismo del cerco, de la bisagra o signo de concordancia.

La ética, la estética, es la bisagra que funda desde sí misma la proyección de los juicios. Los juicios son juicios porque muestran «esa originaria división pensada por Hölderlin».<sup>212</sup> De esta manera, los juicios se hacen verdaderos, transparentes, denuncian lo inhumano desde la base ética o ética de la frontera, y despliegan en unión libertad y justicia, en su afán de transmitir la transparencia de nuestras palabras y sucesos de nuestro mundo, a modo exposición poética o suceso artístico.

La puerta abierta y la puerta cerrada son las dos imágenes (espacio-luz) límite, en su giro y viraje determinado por la bisagra. Este movimiento se produce por el signo de concordancia que es la proyección.

Parménides detectó los dos flancos limitativos absolutos de la identidad y la contradicción. Heráclito hermanó el logos con el girar y moverse absolutamente relativo de ese diferir que puede llamarse, por ejemplo, anverso/reverso, arriba/abajo, camino que sube y que baja, cumbre y abismo, etcétera. Algo de este orden fue intuitivo por Nietzsche en el mejor y más fértil pensamiento encerrado en su idea de eterno retorno de lo mismo. (...) La proposición topológica enuncia que lo mismo es lo mismo en su absoluto diferenciarse.<sup>213</sup>

Hay un repliegue y despliegue producido en la bisagra. En el repliegue la bisagra se muestra como mismidad (percepción de la línea horizontal vista de canto u horizontalmente); y en el despliegue, la bisagra expone su dualidad (espacio-luz). Por tanto, llegamos a la conclusión de que dualidad y mismidad es lo mismo, es proyectada desde dentro en la pura transparencia de un Gran Vidrio. Como el que muestra Marcel Duchamp en su obra *Ahorcado hembra* o también llamado *Motor-deseo*. Desde ese Gran Vidrio puede proyectarse todo cuanto puede decirse o suceder, como figura, mancha o rascadura interna a la lámina de vidrio. Por ejemplo, «una novia expuesta y puesta al desnuda por sus solteros».<sup>214</sup>

La idea absoluta se representa como espacio-luz (lámina de vidrio). Esta tiene su base estética en la lámina de vidrio la cual proyecta, como mancha, un suceso del cual puede decirse (la frase que nombra el suceso como «novia puesta al desnudo»).

El despliegue es entendido a modo de irrupción sucesiva de sucesos y proposiciones del mundo. De esta manera, se inicia el camino de vuelta y retorno.

Es posible establecerse en la frontera de lo fronterizo revelado (espacio-luz). En ella la verdad se sucede determinando la vida. Una verdad habitable donde se sucede lo patente y franqueable. Como consecuencia de ello puede afirmarse que se vive en libertad.

<sup>212</sup> Trías, E. *Ibid.* 362.

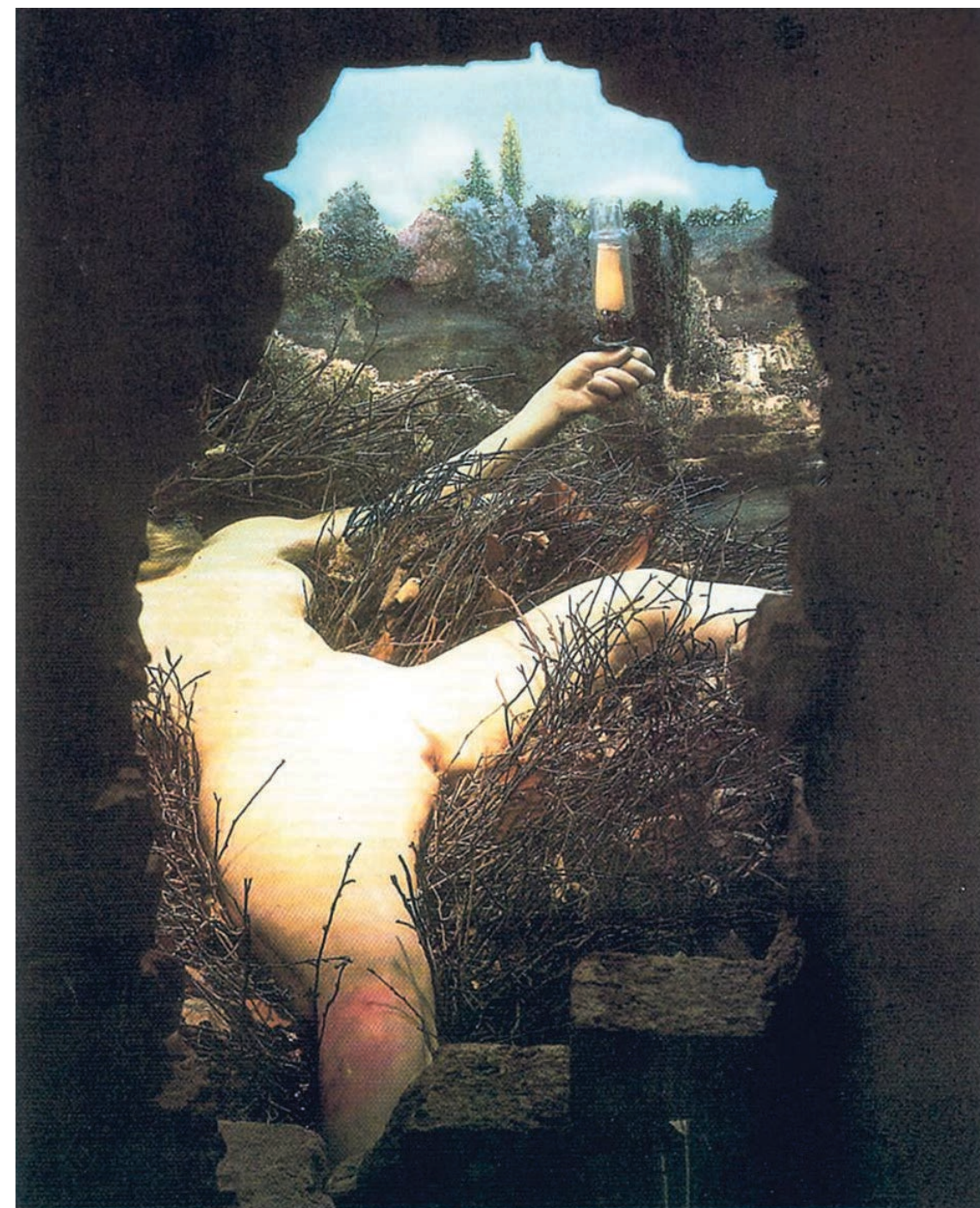
<sup>213</sup> Trías, E. *Ibid.* 364.

<sup>214</sup> *Ibidem.*





Duchamp, Marcel. *Le Grand Verre. La Mariée mise à nu par ses célibataires, même. (El Gran Vidrio. Una novia expuesta y puesta al desnudo por sus solteros)*. 1923. Instalación. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Estados Unidos).



Duchamp, Marcel. *Etant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage (vista interior)*. 1946-1966. Instalación. © 2000 Succession Marcel Duchamp ARS, N.Y./ADAGP, Paris. Philadelphia Museum of Art (Estados Unidos).



Entonces, ¿qué entendemos cómo libertad? La libertad es todo aquello transparente, claro y cristalino, en nuestras vidas, nuestros actos, la verdad que conforma nuestras pasiones, proposiciones, juicios, arte.

El signo de concordancia sigue una línea de deslindamiento con respecto a todo aquello que conforma las mecánicas repeticiones, rutinas, falsas legalidades que constituyen nuestro orden del mundo. Toda esta reiteración entierra y sepulta el signo de concordancia.

¿Qué denominamos signo de concordancia? Todo aquello que acomete el carácter de lo casual, ya que como verdadero es el caso singular, único, notable, imposible de encomendar y ser reemplazado por conceptos o leyes. Es decir, el signo verdadero que se separa, que se presenta como opuesto del signo que lo define y determina su unión con otros sucesos o proposiciones. El signo de concordancia fue designado por Duchamp: «es el sentido común, azar y casualidad; desde una lógica superior, razón, verdad y libertad».<sup>215</sup>

La manera de concebir lo verdadero es liberar el espacio de la verdad, la razón y la libertad. Nuestra confusión hace que ese espacio verdadero se represente como algo irracional o místico. Incluso el espacio-luz es llamado la razón: «mostrar la verdad consiste, pues, en dejar que irrumpa la barra o bisagra en los sucesos, las pasiones, y las proposiciones, de manera que estos obtengan su carácter irreductiblemente singular, insustituible, indelegable».<sup>216</sup> Mediante ideas puede decirse lo singular. Sin embargo, todo aquello que es único queda relegado al ámbito de los conceptos. Estos limitan con lo singular, mientras que la idea conforma la máxima expresión de lo verdadero. Lo importante es asunto y materia de ideas, no los conceptos.

A través del signo de concordancia se crea una compleja red de estructuras abiertas y dinámicas, donde el mismo límite deriva en su radical diferenciación, formando variaciones siempre distintas de lo mismo. A ella pertenecen los sucesos, las pasiones y las proposiciones. Este principio de variación constituye la unión entre mismidad y diferencia, universalidad y singularidad, insistencia y diferencia, azar y necesidad.

El principio de variación tiene por fundamento el signo de concordancia, es decir, aquel que presenta sentido común, azar y casualidad (/) y por materia u objeto ontológico el suceder de los sucesos (o singular sensible en devenir).

El ser es posible ser concebido como el suceder de sucesos, presentando la idea de la verdad (como pura barra o bisagra, o transparencia).

La falsedad, el error y la mentira aparecen cuando no se vislumbra aquello que es fronterizo, entendido como límite y materia de límite. En ello, la transparencia no se

<sup>215</sup> Trías, E. *Ibid.* 377-378.

<sup>216</sup> Trías, E. *Ibid.* 378.

presenta. Este límite puede ser entendido como límite del mundo y como límite de sí mismo, representando la mismidad como diferencia y la diferencia como mismidad. Esta reflexión de lo fronterizo trasciende más allá del ser, es decir, se encuentra un paso más allá del ser o más acá: «Ya Platón intuyó en *El sofista* que existen categorías o géneros supremos para pensar lo que rebasa o excede el ser, a saber, lo mismo y lo otro, *tautón* y *héteron*»<sup>217</sup>.

En la obra el Laques, Platón presenta una discusión sobre la correcta educación de los jóvenes y la gran cualidad de la valentía. En su otra obra, *Menón*, se centra en el proceso de aprendizaje y la educación de la virtud. Lo más característico de ambos volúmenes, es que Platón intenta realizar una metodología investigatoria con el fin de especificar una definición. La búsqueda de dicha definición se realiza a través de la pregunta reiterada «*ti ésti X*», es decir: «¿Qué es x?», formulada por el personaje Sócrates a Menón. Lo que pretende mostrar Platón, es el universal que se encuentra en los diferentes planteamientos del diálogo.

En la época de Platón no existía una teoría de formas o ideas que estuviese desarrollada. Sin embargo, a partir de las obras de *Laques* y *Menón*, se empieza a desplegar los fundamentos del sistema que se desarrollará posteriormente: El *Laques*: la forma total de la guerra (en *sympanti tóipolemikói eidei*). En *Menón*: Sócrates dice que las virtudes «todas tienen una única y misma forma»<sup>218</sup> (*héngé ti eidos tauton hápasai ékbousin*), «que hay una misma forma para toda la salud»<sup>219</sup> (*tauton pantakhoú eídós éstin*); «que la fuerza en el hombre y en la mujer es la misma forma»<sup>220</sup> (*tói autói eidei*). «¿Te parece que una es la salud del hombre, y otra la de la mujer? ¿O no se trata, en todos los casos, de la misma forma, siempre que sea la salud, tanto se encuentre en el hombre como en cualquier otra persona?»<sup>221</sup>.

Reposo y movimiento participan del ser. En él existe un espacio habitado por las categorías de lo mismo y de lo otro. Hay que entender que estas categorías son lo mismo en su extrema diferencia. Un ejemplo de este pensamiento lo tenemos en «Hölderlin en

<sup>217</sup> Trías, E. *Ibid.* 411.

Sobre las categorías: Categorías:

«Los mayores, entre los géneros de que hemos hablado ya, son: el ser mismo, el reposo y el movimiento» 108. Platón, *Obras completas de Platón*, tomo IV, edición de Azcárate. P. de, Madrid: Medina y Navarro Editores, 1871, 108.

Sobre los géneros supremos: «Pero como el filósofo en todos sus razonamientos se abraza a la idea del ser, no es fácil, a causa del resplandor de esta región, en manera alguna percibirle; porque, en la muchedumbre, los ojos del alma son demasiado débiles para poder fijarse por mucho tiempo en las cosas divinas». Platón, *Ibid.* 107.

<sup>218</sup> Platón. *Diálogos II*, traducción de Calonge, J., Acosta, E., Olivieri, F. J., Calvo, J. L. Madrid: ed. Gredos, 1987, 286.

<sup>219</sup> Platón. *Laques-Menón*, traducción de Divenosa, M., Buenos Aires: Losada, 2008, 10.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> Platón. *Op. cit.*, *Diálogos II*. 286.



el *Hyperion* ». <sup>222</sup> Es «lo mismo que se diferencia a sí mismo» <sup>223</sup>, donde establece que la verdad es lo mismo que la belleza. Hablar de esa verdad constituye el despliegue fundado en esa bisagra trascendental que es la pura transparencia, a la cual hacemos referencia con el viejo término de la verdad.

Lo fronterizo habita en la línea o límite. Puede ascender a lo que es, llegando a ser eso que es, o cabe otra posibilidad, el poder errar o extraviarse, es decir, no elevarse a lo que le define o determina. Si ese alzar se sucede, entonces la verdad es mostrada y habitada en lo fronterizo:

(...) llegar a ser eso que es, constituyendo su determinación y destino. Si el alzado no es producido, entonces lo fronterizo no alcanza su propio acto o principio de acción tendente por sí mismo a su fin propio, sin llegar a habitar el límite o la frontera. Las consecuencias de la no elevación producen la pérdida del sentido de lo humano y la humanidad de lo humano: la ética y la épica de la frontera. Esa pérdida desencadena lo inhumano en todas sus múltiples manifestaciones: falsedad, vulgaridad, zafiedad, mezquindad, vileza, modos varios de nombrar la pérdida del sentido de lo humano, la recaída de lo humano en lo inhumano, la distensión de la energía épica que mantiene al hombre en la línea o límite, o que le permite ser y habitar la bisagra o el signo de concordancia. <sup>224</sup>

En la bisagra entendida como límite de lo límite «se funda el recto orientarse en los efectos y pasiones, en los pensamientos y proposiciones: se determina el juicio recto, en el cual resplandece el signo de concordancia, revelando la estricta juntura entre sucesos, pasiones, proposiciones». <sup>225</sup>

El recto juicio es representado en esa bisagra trascendental que es pura transparencia a la cual refiere el viejo término de la verdad. La verdad, llamada bisagra trascendental, dice y obra a través de la materia de inteligencia y pasión, también llamada frontera o límite del mundo. Es decir, el que acepta la bisagra o límite como tal límite, la verdad irrumpe de la bisagra en los efectos, las pasiones, las proposiciones, en la totalidad de los sucesos que constituyen la materia que se emociona y que habla: «La emoción y pasión humanas tienen en última instancia su discernimiento en esa verdad de la transparencia pura». <sup>226</sup>

Verdad, bien, y belleza, solo son transformadas en el ser si antes son referenciadas a la temporalidad del suceder, es decir, son referenciadas a la pura transparencia. De esta manera, la verdad irrumpe como manifestación de lo transparente en el ser que es suceder. La humanidad de lo humano (ética y épica de la frontera) comprende el obrar a la trans-

222 Trías, E. *Ibid.*. 379.  
223 Trías, E. *Op. cit.* Los límites del mundo, 379.  
224 Trías, E. *Ibid.*. 380.  
225 Trías, E. *Ibid.* 380-381.  
226 *Ibidem*.

parencia pura, y el esplendor de la verdad, eso que es llamado bello, en compendio con lo sublime y siniestro, como muestra y puesta al desnudo de la total transparencia en el suceso o azar, es decir, que la bisagra se suceda dentro del límite como límite. <sup>227</sup>

L. Wittgenstein

*El lenguaje como límite* <sup>228</sup>

Wittgenstein es conocido por ser un genio del pensamiento y su intento por destruir el pensamiento tradicional. El trabajo de Wittgenstein consiste en la crítica del lenguaje, debatiéndose entre la lógica y el lenguaje; y con el lenguaje, sus juegos lógicos e ilógicos.

En un principio, Wittgenstein intenta realizar una clarificación lógica del lenguaje filosófico; este piensa que sin esta clarificación la filosofía no dice más que sinsentidos. Más tarde piensa que la filosofía no debe ser teórica sino práctica, y que para aclararnos en ella se debe tener en cuenta si las proposiciones son claras, oscuras o inteligibles.

Como conclusión, destacamos las diferentes maneras de pensar de Wittgenstein, que se acercan a la filosofía desde el lenguaje, entendiéndose este como límite y barrera de pensar, o medio de infinitas posibilidades: desde lo obvio hasta lo absurdo.

Para Wittgenstein no hay un lenguaje. En su lugar existe una familia de juegos de lenguaje. Esos juegos se encuentran limitados en cuanto a la existencia del ser humano. Por tanto, el lenguaje no significa nada fuera de sí mismo.

*Familia de juegos*

Wittgenstein se plantea qué hay en común en todos los juegos del lenguaje, y llega a la conclusión de que realmente no hay nada. Todos de alguna manera se encuentran emparentados de muchas maneras diferentes y a esos parentescos los llamamos lenguaje. La aceptación de los conceptos lingüísticos se basa en un condición intuitiva y visual de un lenguaje impreciso y cotidiano. Cada juego tiene sentido dentro de sí mismo. Witt-



Anónimo. «Ludwig Wittgenstein en 1925». En el libro de Ray Monk. *Ludwig Wittgenstein, The Duty of Genius*. Penguin Books. 1991. ISBN 978-1-448-11267-8.

227 El juego constituye una bisagra. Díaz Bucero, J. *Op. cit.*, 1995, 327.  
228 Hay que destacar el camino que recorre Wittgenstein pensando entre el límite (todo aquello sujeto a unas reglas, directrices) y lo ilimitado que no puede ser explicado con simples palabras. Algo de lo que no se puede hablar es mejor no hablar. Otro ejemplo sería cuando la escritura deja de ser límite para ser ilimitada. Relacionar con la expansión del verbo ser y la reconversión de este.







genstein compara el lenguaje con el juego. El papel que desempeña el lenguaje es servir de significado de la frase, teniendo sentido en un contexto concreto.

Considera, por ejemplo, los procesos que llamamos «juegos». Me refiero a juegos de tablero, juegos de carta, juegos de pelota, juegos de lucha, etcétera. ¿Qué hay común a todos ellos? no digas: Tiene que haber algo común a ellos o no los llamaríamos «juegos», sino mira si hay algo en común a todos ellos. Pues si los miras, no verás por cierto algo que sea común a todos, sino que verás semejanzas, parentescos y por cierto toda una serie de ellos. Como se ha dicho: ¡no pienses, sino mira! (...).

Y el resultado de este examen reza así: Vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan (...).

No puedo caracterizar mejor esos parecidos que con la expresión «parecidos de familia»; pues es así como se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que se dan entre los miembros de una familia: estatura facciones, color de los ojos, andares, temperamento, etc.

Y diré: los «juegos» componen una familia.<sup>229</sup>

Lenguaje antes limitado pasa a convertirse en nuestra forma de vida, sus juegos y de muchas clases nuestra experiencia. Todo ello conforma una familia comparada a numerosas calles. Su utilización forma parte de las reglas de juego, y el lenguaje es un instrumento y su sentido de acuerdo con su utilización.

Wittgenstein nos dice que el lenguaje es un instrumento compuesto por numerosas herramientas. Estas herramientas son sus conceptos y proposiciones, encargadas de dar sentido y empleo en su utilización. Por tanto, el lenguaje ahora se convierte en figura de la realidad y forma de vida. Es nuestra experiencia diaria en el mundo. Ya no es el lenguaje transcendental, figura y modelo de lo real, donde se presenta como figura lógica del mundo. En su lugar, el lenguaje presenta muchos juegos y de muchas clases. Una familia de ellos.

No hay que entender el lenguaje corriente como una clase de enunciados, sino como un tipo de habla, un contexto de lenguaje y acción que se encuentra en la base de juegos. En el *Tractatus* no se especifica el carácter de acción de la formación de proposiciones. Tendría que ser la acción transcendental de un sujeto metafísico, sin ninguna característica humana, ni alma ni cuerpo, no pensante, tal y como conocemos. Ahora el lenguaje se entiende como parte del dominio de una técnica adiestrada en los juegos. Por tanto, se produce la desaparición de problemas de entendimiento del lenguaje: mira el juego del lenguaje (IF, I, 3), así se usan estas palabras (IF, I, 180). No hay más. La técnica aprendida en el entendimiento del lenguaje, juego y uso de palabras son infranqueables.

229 Wittgenstein, L. *Wittgenstein I, investigaciones filosóficas*. Editorial Gredos, S.A, 2009, I, 65-67.

*Imposibilidad de ir más allá del lenguaje*

Las palabras conforman nuestro sentido, cuando preguntamos, cuando respondemos. Sin embargo, el lenguaje no presenta instancia normativa que hubiera que justificar, así somos, así actuamos. El lenguaje como forma de vida, mundo en el que vivimos es infranqueable; en él se desarrolla nuestro juego y solo en él tiene sentido. No hay un lugar privilegiado más allá del lenguaje donde podamos justificar y explicar aquello que acontece. Solo dentro del lenguaje cabe tal explicación. Es innecesario crear ilusiones gramaticales porque no hay otra ilusión más que la propia del lenguaje, en los modos de hablar de pensar.<sup>230</sup>

La infranqueabilidad del lenguaje se presenta en el hecho que hay que decirlo, como hay que decir todo. Las fundamentaciones hallan su fin infranqueable cuando estas han de decirse. En el *Tractatus*, la infranqueabilidad se basa en la esencia y límites del mundo. En el segundo Wittgenstein se basa en la arbitrariedad de las estipulaciones convencionales de las que se fundamenta. Esta infranqueabilidad es en la que se basa Wittgenstein en la corrección del lenguaje.

*Las palabras que constituyen nuestro sentido de las cosas no significan, solo designan<sup>231</sup>.*  
*No hay significado. ¿Cuál es el significado de la palabra 5? No se habla del significado en*



Zhang Lu. Laozi sobre un buey. S.XVI. National Palace Museum (tech2.npm.gov.tw)

230 Ilia Galán se plantea la pregunta: «¿Tiene sentido un planteamiento inicial así para comprender el infinito, usando razones?». Galán, I. *Op. cit.*, 2.  
Las razones entendidas desde una perspectiva límite tienen sentido dentro de sí misma. Cuando intentamos dar sentido aquello que es ilimitado a través de las razones, deja de serlo. Relaciónese con:  
Capítulo primero del Tao Te Ching  
«El Tao en su transcendencia y en los seres (1):  
a) El Tao (2), que puede ser expresado, no es el Tao perpetuo. El nombre, que puede ser nombrado, no es nombre perpetuo...»  
XLV (I)  
«El dao que puede expresarse con palabras,  
no es el dao permanente.  
El nombre que puede ser nombrado,  
no es el nombre permanente».  
*Dào Dé Jīng, del Chino: 道德經, Wades-Giles* (transcripción al alfabeto latino del chino mandarín, por el británico Thomas Francis Wade a mediados del siglo XIX), su autoría se atribuye a La a Laozi (WG Lao Tzu, también nombrado como Lao Tse, «Viejo Maestro», un archivista de la corte de la dinastía Zhou ) es un texto clásico chino escrito alrededor del siglo VI a. de C.  
¿Qué es el Tao? Viñao Manzanera, S. *Del arte a la educación: las potencialidades plásticas y pedagógicas de la estética taoísta*. Granada: Universidad de Granada, TDR, 2010, 65.  
231 Wittgenstein, L. *Wittgenstein I, Investigaciones filosóficas*. Editorial Gredos, S.A, 2009, IF, I, 15.



[Die ersten Seiten verbessert auf S 77 ff.]

1) Augustinus beschreibt, wie das Kind seine  
die Sprache lernt, so: (Confessiones I/8)  
*Cum ... appellabant rem aliquam et cum eam vocem corpus ad aliquid move-  
bant, videbam et timebam hoc ab eis vocari rem illam, quod sonabant, cum eam vellent ostendere.... ita verba in variis sen-  
tentis locis suis posita et crebro audita quorum rerum signa essent paulatim col-  
ligebam neque voluntates edomito in eis signis ore per haec enuntiabam.*  
Wir erhalten dieses Bild der Sprache:  
Ihre Wörter benennen Gegenstände; die  
Sätze sind Zusammenstellungen solcher Be-  
nennungen.  
Hier ist das Bild, in welchem die Idee der  
'Bedeutung' der Wörter ihre Wurzeln hat:  
Denn die Wörter haben Bedeutung, + die  
Bedeutung des Wortes ist der Gegenstand,  
für welchen das Wort steht.  
Von einem Unterschied der Wortarten  
spricht Augustinus nicht; bei seiner Beschrei-  
bung schweben uns an erster Stelle Haupt-  
wörter vor, wie 'Tisch', ('Baum') ('Brot') + (die)  
Eigennamen von Personen; die anderen Wort-  
arten schließen sich an, gegen den Hin-  
tergrund zu.  
2) Stelle Sie nun diese Verwendung der  
Sprache vor: Ich schicken jemand einlaufen.  
Da gehen ihm einen Zettel, auf diesem stehen  
die Zeichen: "fünf rote Äpfel". Er trägt  
den Zettel zum Kaufmann; der öffnet die  
Lade, auf welcher das Zeichen "Äpfel" steht;



**Yoon, Hyung Min.** *Cielo y tierra*. 2015. Escultura en aluminio con acrílico y LED. Reinterpretación de la frase del Tao Te Ching (capítulo 25): «El hombre imita la tierra, la tierra imita al cielo, el cielo imita el Tao y el Tao se imita a sí mismo». Gyeonggi Creation Center. Ansan-si, Corea del Sur.



cuestión, se habla de cómo se usa la palabra 5. El significado de la palabra es su uso en el lenguaje<sup>232</sup>. El objeto nombrado ya no es el significado del nombre, sino el portador del nombre <sup>233</sup>, se podría decir que es como un simple rotulo en una cosa con la que se signa y designa.<sup>234</sup>

El nombrar, el atribuir un nombre a un objeto implica a la gramática que es quien designa el uso y significado que se le dé a la palabra. El hecho de que tenga sentido nombrar algo tiene que haber mucho preparado en el lenguaje. Solo en el lenguaje se puede nombrar algo con algo, sin necesidad de engrandecer la lógica de nuestro lenguaje. A través de un sentimiento percibimos un nexo de unión entre la figura de la palabra y el sonido que pronunciamos. No hay nombre sino en el juego, que es lo mismo que aquello a lo que se refería Frege: «la palabra solo tiene significado en la proposición»<sup>235</sup>, como recuerda el *Tractatus*. Ello no implica el atribuir una propiedad extraña al darle nombre a algo, sino que se da un papel en nuestro juego de lenguaje desempeñando un medio de representación<sup>236</sup>. El nombre no tiene por qué designar algo simple. Los nombres representan muchas propiedades; es más, representan un manojo de propiedades alejándose de ser un objeto determinado, llegando a la conclusión de que los nombres son nombres aparentes o pseudónimos.

### *El lenguaje de la psicología*

Tanto en las reflexiones sobre la matemática como en la psicología de Wittgenstein se manifiesta la falta de subjetividad frente a tradición, aprendizaje frente a profundidad mental, proceso rutinario frente acción. Seguir una regla supone una costumbre adiestrada, y es imposible asignar significado privado de mi mente, no produciéndose comprensión de la regla y, por tanto, no existiendo lenguaje privado interior.

Wittgenstein abandona el lenguaje matemático cansado de rehacer observaciones. Se interesa entonces por el lenguaje psicológico: procesos mentales, pensar, mentar, dolor o la espera y los conceptos psicológicos (intención, disposición, comprensión, significado). Esta evolución de Wittgenstein es comprendida en *Lecciones sobre filosofía de la psicología*, los últimos escritos sobre filosofía de la psicología, e investigaciones, lecturas psicología de Wittgenstein, imagen y lenguaje privado, seguimiento de una regla.

Como conclusión, resaltaremos que Wittgenstein no está interesado en la experiencia, sino en la gramática. No en la ciencia, sino en la filosofía. No en la psicología,

<sup>232</sup> Wittgenstein, L. *Ibid*, 43.

<sup>233</sup> Wittgenstein, L. *Ibid*, 40.

<sup>234</sup> Wittgenstein, L. *Ibid*, 15.

<sup>235</sup> Wittgenstein, L. *Ibid.*, 50.

<sup>236</sup> Wittgenstein, L. *Ibidem*.

sino en su lenguaje. No le interesa la explicación, la causa de un estado anímico, proceso mental o situación de conciencia, sino la gramática de las palabras que se refieren a ellos, su uso en juegos. La gramática interior.

### *Obtención del significado de las palabras a través de preguntas y contexto*

Las palabras obtienen su significado a través de una forma de vida, un juego en el lenguaje. Wittgenstein utiliza el método de preguntas y contexto en la averiguación del significado de las palabras. En primer lugar, no se muestra un método, sino muchos. Los ejemplos son los métodos. El método es abierto porque ya no persigue un ideal, es como un laberinto. Como el lenguaje, tiene muchos recovecos y claros. Caben en él muchas cosas y aspectos. Muchos métodos, como el método y sus ejemplos, como el lenguaje y sus juegos. Wittgenstein, llevando las palabras de su significado metafísico al cotidiano, nos aclara que el significado depende de las circunstancias.

Las respuestas a las preguntas por las circunstancias van creando el contexto. Los diversos usos van creando el contexto de significados. El uso de palabras en diferentes circunstancias crea el contexto en que las cosas se entienden. Un estado anímico por muy interior que este se presente necesita un contexto. Un contexto puede explicarse como una distribución en un espacio. Ese espacio no es privado sino gramático-conceptual; un espacio de dominio de una técnica, con sus reglas, modo de vida, con sus costumbres e instituciones humanas. «La intención está encajada en la situación, en las costumbres e instituciones humanas. Si no existiera la técnica del juego de ajedrez, yo no podría tener la intención de jugar una partida de ajedrez».<sup>237</sup> Cada palabra tiene un único carácter que le proporciona sus diferentes usos en contextos; es decir, puede mostrar diferentes caracteres en diferentes contextos, en su atmósfera misteriosa llena de infinitos matices, que la naturaleza misma sabe conformar, como el contexto de juegos y formas de vida de aprendizaje reflejo, reglas que obligan, etcétera.

No obstante, el contexto es obligado. Siempre toma como referencia, como el arte que imita, abstrae, instala. Las cosas no existen sino dentro de un contexto, pero el contexto tampoco es más que las cosas. No hay rostro sin expresión ni expresión sin rostro. No se puede pintar una expresión sin rostro, o viceversa. Las palabras no significan nada sino en la proposición. Las proposiciones no tienen sentido sino en el lenguaje y este es un laberinto de sentido y significados, de usos de palabras y proposiciones; es decir, no existe el lenguaje como tal. Al igual que el juego de ajedrez no es más que sus reglas, o sea, sus fichas.

<sup>237</sup> Wittgenstein, L. *Ibid.*, 337.

Cosa y concepto

Una palabra se transforma en concepto, que adquiere su significado, por su uso aprendido en el lenguaje.

Wittgenstein establece una armonía entre lenguaje y mundo. Dicha armonía no se basa en la obra de un dios, sino en la naturaleza específica del ser humano, del modo de vida humana, fundamentación que sostiene el aprendizaje y lo obligatorio de las reglas, en las que se basa todo lenguaje-acción y vida. Tanto los juegos de lenguaje, como las formas de vida, como los hechos, son lo dado, lo originario, lo que hay que aceptar.

Wittgenstein justifica el paso de cosa a concepto a través de la ficción gramatical. Todo es ficción gramatical excepto la conducta, aprendida esta con acciones-palabras, y que es base de toda comprensión humana e infranqueable.

Lenguaje social

El significado de una palabra no son nuestras vivencias personales, nuestros sentimientos, porque el significado que se asigna es algo aprendido socialmente. Las sensaciones experimentadas por uno mismo tampoco son privadas; son adquiridas socialmente. Las tengo porque les doy un nombre.

Wittgenstein afirma que el lenguaje es una institución, costumbre, forma de vida; el uso de palabras es social, entrenado y amaestrado, al igual que en un juego donde se intenta adquirir mayor destreza.

El dolor

El dolor es un proceso interno, un concepto aprehendido en el lenguaje normal. Lo que interesa a Wittgenstein es el análisis gramatical del concepto dolor, no la realidad científica, experimental, de lo que se llama dolor.

El dolor, al igual que muchos conceptos, se convierte en una imagen metafísica, una trampa del lenguaje que supone un problema, ya que las palabras son imágenes de las cosas, pero no son las cosas. Se produce, por tanto, un error entre el significado de las palabras y sensación real. La sensación real no pertenece a este mundo, por lo que no se puede explicar a través del lenguaje.

El lenguaje no sirve para transmitir pensamientos, sensaciones o valores, sino para transmitir objetos. De las sensaciones o los valores no se puede decir nada, porque no existen como objetos: dolor y bien o mal aquí son imágenes falsas de objetos.

Dolor sí significa algo, pero no es algo que sientas, sino algo que has aprendido a decir cuando sientes algo en concreto. Wittgenstein centra su estudio en cómo se relacionan palabras con sensaciones, la conexión existente del nombre con lo nombrado. ¿Cómo aprende un ser humano el significado de palabras de sensaciones? Wittgenstein describe cómo aprende el niño el uso de la palabra dolor, y con él su significado:

Las palabras se conectan con la expresión primitiva, natural, de la sensación y se ponen en su lugar. Un niño se ha lastimado y grita; luego los adultos le hablan y le enseñan exclamaciones y más tarde oraciones. Ellos le enseñan al niño una nueva conducta de dolor.<sup>238</sup>

Cuando se produce una herida sientes una sensación real. No hay dolor antes de haber aprendido esa palabra. Dolor es un concepto, un comportamiento social aprendido. El doler duele, pero no el dolor. El doler es una sensación humana, un fenómeno de la vida humana; a diferencia del dolor que es una entidad metafísica como el bien o el mal, el amor, el pensar, etcétera.

El concepto dolor lo has aprendido con el lenguaje, supone el aprendizaje del uso de la palabra dolor. Sea lo que sea lo que duele, se utiliza la palabra dolor para referirse a ello. Por tanto, el dolor no se debería convertir en un objeto o proceso interno.

Hace falta que haya ya muchas cosas preparadas en la gramática para hablar de una sensación o fenómeno. Solo dentro de una determinada forma de vida y de un juego de lenguaje, un grito o un gesto es una expresión de dolor. No es el dolor el que da significado a tu palabra, sino la palabra la que da realidad y sentido humano a tu dolor. Si no tuvieras ese concepto, o ni siquiera lenguaje conceptual, como los animales, ¿existiría el dolor?

Sobre la certeza, hay que reafirmarse en algo

¿Con qué certeza creemos ciertas afirmaciones? Como, por ejemplo, creer en ciertas proposiciones matemáticas, cómo se pronuncian las letras A y B, cómo se denomina el color de la sangre humana y que los demás tienen sangre y que la llamamos sangre.

Los juegos son imprevisibles, no fundamentados, no razonables, ni irracionales. Como nuestra forma de vida. Cualquier juego solo es posible si se confía en algo. La seguridad desempeña un papel importante.

Tanto la duda como la justificación han de tener un fin. No se puede dudar de todo. En algún momento hay que dejar de fundamentar las cosas: «Cuando se sabe una cosa es siempre por gracia de la Naturaleza»<sup>239</sup>. Solo ella es el fin de pensar. La paz de la ino-

238 Wittgenstein, L. *Ibid.*, 244.  
239 Wittgenstein, L. *Ibid.*, 505.



cencia del niño o del animal: «¿Cree el niño que la leche existe? (...) ¿Sabe el gato que existe el ratón?».<sup>240</sup>

«Mi vida se basa en darme por satisfecho con muchas cosas».<sup>241</sup> Hay que reafirmarse en algo. Como algo que trasciende lo justificado e injustificado, por decirlo de algún modo, algo animal.

«Nuestro saber forma un enorme sistema. Y solo dentro de este sistema tiene lo particular el valor que le otorgamos».<sup>242</sup> Cualquier afirmación expresada adquiere su valor dentro del sistema total de nuestros juegos de lenguaje, formando parte de sus fundamentos.



PFrazer, James. *The Golden Bough*, Volumen I, Parte I, The Magic Art and the Evolution of Kings (Portada). (3a edición). Londres, 1920. Editorial Macmillan & Co.

240 Wittgenstein, L. *Ibid*, 478.  
241 Wittgenstein, L. *Ibid*, 344.  
242 Wittgenstein, L. *Ibid*, 410.

**Observaciones La rama dorada. Magia y religión. De James George Frazer**

A través de las descripciones de creencias religiosas, ritos, costumbres y mitos de los pueblos primitivos nos acercamos a poder desvelar los aspectos más próximos de nuestra propia existencia. El asombro o el temor que suscita la condena de la muerte del sacerdote-rey cuando se agotan sus energías, o ceremonias como la de arrojar un hombre al fuego con el fin de obtener una buena cosecha, nos permiten vislumbrar un horizonte mucho más extenso que el lugar que ocupa el hombre primitivo, sino el que nos permita el rencuentro con nosotros mismos. Con nuestras creencias, expectativas, valores y sentido de la existencia.

*La Rama Dorada* pretende desvelar una parte de la evolución cultural del hombre y, en concreto, por responder aquellos interrogantes circundantes al nacimiento de la magia y la religión. La leyenda nace en los montes de Albania, en el pequeño lago del bosque de Nemi, santuario de Diana y lugar donde habita el celoso sacerdote que habrá de morir a manos de su sucesor. Frazer se plantea dos preguntas: «¿por qué tiene que morir asesinado el sacerdote?» y «¿por qué tiene que arrancar una rama dorada quien sucede a la víctima?».<sup>243</sup> La respuesta a la primera pregunta es que, ante el debilitamiento del sacerdote titular de Nemi, la comunidad necesita confiar en alguien más joven y fuerte. El motivo son las amenazas que pueden suponer prácticas mágicas contaminantes. Para responder a la segunda pregunta, Frazer retoma una narración mítica escandinava en la que cuenta cómo el dios Balder, a pesar de considerarse inmune a las armas y venenos, fue atravesado por una rama de muérdago lanzada por el ciego Hödhr con la ayuda de Loki, reflejado en *El mito de Balder*.<sup>244</sup>

Lo más interesante es la aportación que realiza Frazer sobre la teoría de la magia y las relaciones que mantiene con la religión y la ciencia. Frazer, siguiendo los estudios de la primera obra antropológica, *Primitive culture*, de Edward Burnett Tylor, publicada en 1871, elabora una teoría en la que explica la evolución del desarrollo cultural y humano como superación de los estadios de la magia y la religión, gracias a la obtención de conocimientos científicos.

Según Frazer, la magia es simpatética porque implica una correlación de influjos y reacciones entre realidades alejadas en el espacio, pero que de alguna manera se encuentran ligadas mágicamente. Este principio de la simpatía se apoya en: lo semejante produce lo semejante, que los efectos semejan sus causas, y que las cosas que una vez

243 Wittgenstein, L. «E. preliminar» en *Observaciones a la rama dorada de Frazer*. Editorial Técnos, S.A., 2008, 29.  
244 *Ibid*, 28.

estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, a pesar de haber perdido el contacto físico.

Esta diferenciación es lo que va a dar lugar a dos tipos de magia simpatética: la magia homeopática, cuyo principio de aplicación es familiar, ya que se piensa que para dañar a un enemigo basta con destruir una imagen suya en la creencia de que los daños que sufre la imagen los padece el enemigo; y, por otro lado, la magia contagiosa o contaminante, cuyo principio se rige por la ley del contacto.

Un ejemplo de esta superstición es pensar que existe una relación entre la persona y las diferentes partes de ella (pelo, uñas), siempre que se disponga de alguna de estas partes se podrán influir en la persona de la que proceden. Estas observaciones llevan a Frazer a afirmar que la magia es un sistema erróneo de conducta, una ciencia falsa y un arte abordado.

Las críticas de Henri Hubert, M. Maus, E. Pritchard ponen de manifiesto que la finalidad de esta concepción de la magia no era resolver problemas relacionados con la supervivencia, como podía ser la caza, o lluvias. J. Beattie manifiesta que los actos mágicos son fundamentalmente expresivos, independientemente de que sean otra cosa. Wittgenstein reprocha la idea que tiene Frazer de la magia, ya que considera que los aspectos simbólicos y expresivos de una actividad mágica tienen que ser entendidos dentro del mundo espiritual del hombre primitivo y no como una versión deformada de la ciencia.

Los estados continuos de la magia son la religión y, por último, la ciencia. La religión supone una evolución cultural, puesto que en la representación se consigue un mayor grado de reflexión y abstracción. La religión pone en marcha la invocación de los poderes espirituales superiores al hombre, quien mediante sometimiento y sumisión solicita que se le concedan ciertas peticiones de aquel, aquellos que gobiernan el destino de la naturaleza y la vida humana. Sin embargo, la ciencia es el último eslabón de la historia del hombre. Comparte con la magia la creencia en las leyes naturales invariables, pero distinguiéndose de ella en que estas creencias se aplican de manera correcta. Es decir, la magia erra en la explicación de los fenómenos naturales, mientras que la ciencia se aproxima a estas leyes naturales de manera más correcta.

Para Frazer, la magia y religión son filosofías de la vida y el destino; mientras que la ciencia es el símbolo y la teoría del pensamiento, cuya finalidad es el progreso moral, material e intelectual.

Wittgenstein no está de acuerdo en las palabras de Frazer: «la magia es un sistema espurio de leyes naturales, así como una guía errónea de conducta; es una ciencia falsa y arte abordado».<sup>245</sup>

<sup>245</sup> Wittgenstein, L. *Ibid.*, 49.

Wittgenstein se pregunta a sí mismo: «entiendo todo lo que dice, pero ¿a dónde diablos va?, o bien piensa: veo a dónde va, pero ¿cómo diablos puede llegar allí? LE, 4- CE, 34».<sup>246</sup> La idea que tiene Frazer sobre las visiones mágicas y religiosas de los hombres no es satisfactoria para Wittgenstein.

¿Estaba en un error San Agustín cuando invoca a Dios en cada página de las confesiones? ¿O cualquier otro cuya religión expresara visiones completamente distintas? Ninguno de ellos estaba en un error, a no ser que intentaran exponer una teoría.

Wittgenstein piensa que la ética y la religión no se pueden enseñar. También explica que si alguna teoría pudiese aclarar a otro en qué consiste la esencia de lo ético, lo ético no tendría valor alguno.

Tanto la ética como la religión no son una ciencia. No pueden añadir nada a nuestro conocimiento. Son simplemente una tendencia del espíritu humano que deben ser respetadas como tales.

La intención de Frazer por explicar una costumbre, por ejemplo, la muerte del sacerdote-rey, es simplemente una idea para hombres que piensan igual que Frazer. Wittgenstein no está de acuerdo con que todas las costumbres se expongan como tonterías o puras estupideces. Cuando Frazer nos dice que el rey debe morir en la flor de su edad, ya que según la representación de los salvajes su alma no podría mantenerse fresca, lo único que puede ser dicho es lo siguiente: tanto las costumbres como las visiones están, sin más, ahí.

Es posible que un hombre abandone una costumbre después de haber reconocido un error por el cual se establecía dicha costumbre, pero en las costumbres religiosas de un pueblo no se trata del tal error. Al comparar a nuestros predecesores con nosotros mismos, no podemos afirmar que sus errores fueran extravagancias voluntarias o locos desvaríos, sino hipótesis justificables como las que formulamos hoy en día nosotros. Tales hipótesis tienen que ser justificables como tales en la época que fueron formuladas y que una experiencia más completa ha demostrado que eran inadecuadas.

Todo aquello que es entendido por nosotros como verdad es lo que nos parece mejor. Por este motivo, de la misma manera que hoy en día señalamos los errores de culturas anteriores a las nuestras, las futuras harán lo mismo con la nuestra.

Las acciones religiosas o la vida religiosa del sacerdote-rey no son diferentes a las acciones religiosas de hoy en día. El hecho de besar la imagen de la amada o su nombre se basa en una creencia en un efecto determinado sobre el objeto representado en la imagen. La única finalidad es conseguir una satisfacción; es decir, no se propone nada, simplemente sentirnos satisfechos.

<sup>246</sup> *Ibidem.*



El mismo salvaje que pretendiendo matar a su enemigo traspasa la imagen de este. La idea de prestar atención en un objeto inanimado, de la misma manera que se llama la atención de un hombre. Se llama principio de personificación. El salvaje en el momento que personifica su enemigo en un objeto es, en este caso, una imagen y está manifestando una expectativa que, a su vez, es el deseo de poder acabar con su enemigo, darle muerte.

La representación de un deseo es la representación de una satisfacción. En el lenguaje se aprecian expectativas y cumplimiento. Si alguien pudiese ver el proceso mental de la expectativa, debería poder ver qué es lo que se está esperando. En cierta manera podemos ver la expresión de expectativa en un rostro, y así poder conocer qué se está esperando.

La magia siempre se apoya en la idea del simbolismo y del lenguaje (todo el peso puede recaer en la figura).

Llegando a este punto, destacaremos que la magia lleva a la representación un deseo, manifiesta un deseo.

El hecho de entender la magia científicamente es un error, puesto que el conocimiento ordenado y generalmente experimentado de las cosas está basado en algo límite. En la magia, el deseo es un proceso mental ilimitado en nuestra mente. Para Wittgenstein es más original la magia frente a la ciencia, ya que la primera no se apoya en leyes causales.

La adopción del niño se realiza de modo que la madre lo hace pasar por sus vestidos. Es ridículo pensar que se da un error, y que la madre cree haber dado a luz al niño. Este procedimiento no puede ser expuesto científicamente; debe ser entendido como un manifiesto del deseo de esa persona por tener un niño. Tal deseo es materializado en el momento en que la madre hace pasar al niño por sus vestidos.

*El mismo proceso de simulación que gusta tanto a los niños ha llevado a otros pueblos al empleo de simulación del nacimiento como una forma de adopción y aun como procedimiento de resucitar al que se supone que había muerto (...) En nuestros días se dice que todavía se usa así entre los turcos de Bosnia y Bulgaria. Cuando una mujer desea adoptar a un muchacho, le sacará o empujará por entre sus ropas: desde entonces será mirado siempre como verdadero hijo y heredará todos los bienes de sus padres adoptivos.<sup>247</sup>*

Cuando se contempla el comportamiento del hombre, podemos observar una serie de impulsos que uno podría llamar animal, como es nutrírsela nutrición, etc., y otros que podrían denominarse actos rituales.

Lo característico de los actos rituales no es una opinión, una creencia que podría ser verdadera o falsa, aunque también un pensamiento. Una creencia puede ser también

<sup>247</sup> Wittgenstein, L. *Ibid.*, 56.

ritual, puede pertenecer al rito. Lo importante es que en ellos el hombre goza de su fantasía, y esa fantasía no es una figura pintada o un modelo de plástico, sino una configuración compleja compuesta de partes diversas: palabras e imágenes. Se podría decir que pensar es fundamentalmente operar con signos.<sup>248</sup>

Después ponen todos los trozos de la torta dentro de un gorro y uno a uno, con los ojos vendados, van sacando su trozo; al que sostiene el gorro le corresponde el último trozo.

Al que le toca la negra, queda de persona consagrada, que debe ser sacrificada...<sup>249</sup>

¿De dónde proviene lo profundo y siniestro de los sacrificios humanos? ¿Es acaso el sufrimiento de la víctima lo que nos impresiona? Hay enfermedades de todos tipos con los mismos sufrimientos que no provocan esa impresión. Y es porque lo profundo y siniestro no se comprenden en los comportamientos externos, sino que somos nosotros mismos los que proyectamos tales experiencias desde nuestro interior.

¿Qué es lo que provoca una impresión determinada? Por ejemplo, el pensamiento de que el pastel con los botones sirvió alguna vez para elegir la víctima a sacrificar y, por tanto, nos cause impresión de horror. No solo es el pensamiento lo que provoca algo horrible en nosotros, sino a través del pensamiento en los hombres y en su pasado, a través de todas las cosas extrañas que hemos oído, visto en otros y en nosotros mismos. Por tanto, llegamos a la conclusión de que el entorno juega un papel importante en nuestra manera de actuar.

De algunas tribus del Alto Nilo sabemos que no tienen reyes en el sentido corriente de la palabra: las únicas personas que ellos conocen como tales son los reyes de la lluvia, Mata Kodou, que están acreditado como poderoso para darla en su época apropiada, esto es en la estación de las aguas. Antes de que los chubascos comiencen, a finales de marzo, el país es un desierto árido y agrietado y el ganado, que es la principal riqueza de estas gentes, perece por falta de pastos. Así que, cuando llegan los días finales del mes de marzo, cada cabeza de familia busca al rey de la lluvia y le ofrece una vaca para que pueda hacer que las benditas aguas del cielo se viertan sobre los pardos y mustios pastos.<sup>250</sup>

Estas tribus no creen que el rey de la lluvia puede hacer que llueva. Si fuese así lo pedirían en el periodo seco, cuando la tierra es un desierto quemado y seco. El detonante de los ritos son las acciones instintivas, que en cierta manera guardan relación con las creencias de los antepasados. Cuando un fenómeno tal se pone en conexión con un

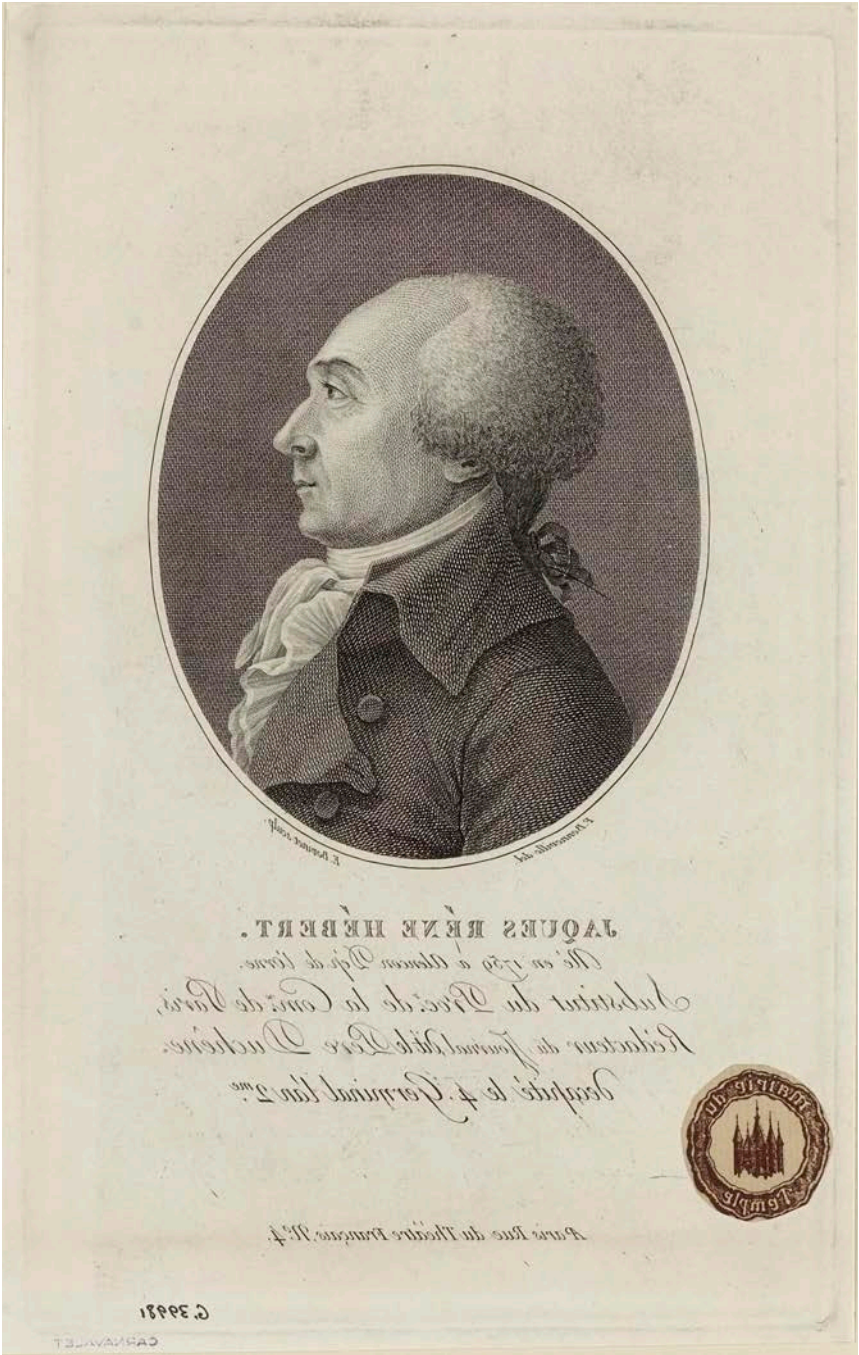
<sup>248</sup> Wittgenstein, L. *Ibid.*, 62.

<sup>249</sup> Wittgenstein, L. *Ibid.*, 81.

<sup>250</sup> Frazer, James George. *La rama dorada*, traducción de Campuzano, E. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994, 139.

instinto que yo mismo poseo se obtiene, sin más, la explicación deseada. Esta es la única aclaración que puede ser formulada.

De esta manera no hay ninguna razón por la cual la raza humana venere al rey de la lluvia (lluvia), a no ser por el hecho de que esta y la lluvia han estado unidas en una comunidad de vida. Así pues, no es la unión la que ocasiono el rito, sino su separación. Y es que el inicio del rito se debe a la separación de algo con lo que en cierta manera se mantiene una estrecha relación.



Bovinet, Edme (grabador) / Bonneville, François (dibujante). Jacques René Hébert. 1796. Aguafuerte. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Roland Barthes

Más allá del lenguaje

«¡Mierda! ¡Carajo!».<sup>251</sup> Estas palabras mal sonantes señalaban el comienzo de un diario extremista publicado durante la Revolución francesa y editado por Jacques René Hébert entre 1790 y 1794. Pero también forman parte de un episodio revolucionario, una situación cuya función ya no es comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje, que es a la vez historia y la posición que se toma frente a ella.

No hay lenguaje escrito sin ostentación. De la misma manera, la literatura debe señalar algo distinto de su contenido y de su forma individual, que es a su vez su propio cerco, aquello por lo que precisamente se impone como literatura. Por tanto, debe ser un conjunto de signos alejados de la idea, la lengua o el estilo, estableciendo un lenguaje que propone a la literatura establecerse como institución propia, alejada de la historia; pero allí donde la historia de la lengua y de los estilos es rechazada, se establece una nueva historia, la historia de los signos, de la cual no puede desprenderse.

El frente formado por la historia y escritura arrastra los acontecimientos, las situaciones, las ideas, a lo largo del tiempo histórico, presentándose ante el escritor como una opción necesaria, y obligándole a significar la literatura según diferentes posibilidades de la que él no es dueño.

Un ejemplo significativo de unidad ideológica lo tenemos en la propia escritura producida en tiempos burgueses (es decir, clásicos y románticos). La forma no podía ser desgarrada, ya que la conciencia no lo era; y en el momento en que el escritor dejó de ser testigo universal para transformarse en una conciencia infeliz (hacia 1850), lo primero que hizo fue elegir el compromiso de su forma, asumiendo y rechazando la escritura de su pasado. Gracias al poder de elección, la escritura clásica estalla y la literatura desde Flaubert hasta nuestros días se transforma en una problemática del lenguaje.

La literatura que había nacido poco antes de este momento revolucionario se establece como un objeto. En ese momento, la literatura clásica no podía sentirse como un lenguaje, sino como un lenguaje que desarrollaba transparencia, circulación sin resabios, encuentro ideal de un espíritu universal y de un signo decorativo sin espesor y sin responsabilidad. Así, el lenguaje solo establece un cerco referente a lo social, nunca perteneciente a su naturaleza.

A finales del siglo XVIII la transparencia del lenguaje empieza a cambiar por una

251 Barthes, R. «Prólogo», *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI Editores, 1997, 11.



algo que fascina, desarraiga, encanta, y tiene peso. Se desvincula de su economía y su eufemismo. Ya no se siente la literatura desde un modo social privilegiado, sino como un lenguaje consciente, profundo, lleno de secretos; como sueño y amenaza al mismo tiempo.

De ahora en adelante, la forma de la literatura puede provocar sentimientos existenciales que están unidos a todo objeto: sentido de lo insólito, familiaridad, asco, complacencia, uso, destrucción. Desde hace cien años, toda escritura es un ejercicio de domesticación o de repulsión frente a esa Forma-Objeto que el escritor encuentra en su camino y que nunca puede destruir sin destruirse a sí mismo como escritor. La forma se establece frente a la mirada de un objeto. Hágase lo que se haga siempre suscita una serie de calificativos que guardan relación con el tiempo y los hombres.

Partiendo de la nada, el pensamiento por fin se impone al decorado de las palabras. La escritura atraviesa una serie de sucesivos cambios hasta su solidificación. Primero es objeto de una mirada; un ejemplo lo tenemos en Chateaubriand, donde se manifiesta una euforia del lenguaje, especie de narcisismo donde la escritura se separa apenas de su función instrumental y solo se mira a sí misma; después es de un hacer.

Flaubert señala los momentos típicos de un proceso. Constituye la literatura como un objeto por la llegada de un valor-trabajo. La forma es el término último de una fabricación, que es significada, es decir, dada como espectáculo e impuesta. Finalmente, la escritura es vista como destrucción.

Mallarmé establece la literatura-objeto por medio del acto último: la destrucción. El esfuerzo de Mallarmé se centró en la aniquilación del lenguaje, cuyo cadáver en alguna medida es la literatura.

La escritura neutra es el punto álgido del pensamiento en la literatura. Esta tiende a la negación en toda posibilidad de progresión, como si todo este tiempo, hace un siglo, la literatura hubiese trasmutado en una forma sin herencia, llegando a la conclusión de que solo encontrará la pureza en la ausencia de todo signo.

Como conclusión, exponremos la unión de tres aspectos: la existencia de una realidad formal independiente de la lengua y del estilo; la tercera dimensión de la forma une al escritor con la sociedad; y, finalmente, no hay literatura sin una moral del lenguaje.

Edith F. Helman

### ***Obra, Francisco de Goya (El sueño de la razón produce monstruos, grabado de la serie de los caprichos)<sup>252</sup>***

Entre varias etimologías de la palabra capricho, el *Diccionario de Autoridades* señala un significado muy sugerente. La palabra capricho parece estar compuesta de «caput» y «hecho», es decir hecho de la propia cabeza. Y es que la palabra capricho equivale a fantasía, la fantasía libre que inventa; y son los caprichos los asuntos que inventa. Lo caprichoso era lo que estaba hecho con el capricho, según el diccionario abreviado de la academia de 1780; es todo aquello hecho por la fuerza del ingenio más que por la observancia de las reglas del arte. Antonio Ponz Piquer, ilustrado y viajero español, hablaba de la invención caprichosa del Bosco, refiriéndose a la fantasía del Bosco, pintor flamenco de gran ingenio que pintó asuntos adaptados a sus ideas y fantasías, introduciendo de esta manera todo tipo de fieras y animales quiméricos que causan admiración y terror. En Goya, como en el Bosco, lo caprichoso no consiste solo en los asuntos, sino en el medio y modo de concebirllos y ejecutarlos. Al alejarse de reglas y modelos artísticos aceptados, Goya se lanza al mundo de la fantasía. De ahí que Goya conciba una serie de 72 grabados, que presentan al autor soñando para indicar que el sueño es el que dicta y él solo apunta con lápiz o pluma lo que le entrega uno de los búhos que le rodeaban. Los búhos y mochuelos son los monstruos de la noche. Estos rodean al autor enajenado. El terrible lince, gato ineludible en las visiones demoníacas de Goya, se presenta como ángel guardián. El sueño se presenta como fuente y medio, de los cuales se sirve Goya para descubrir y revelar su sentir del mundo.

La obra del capricho, realizada en el medio que sea, es una obra personal realizada para sí mismo. Esta constituye una excusa para explayar el mundo ilimitado de la fantasía. Y, por otra parte, escaparse del mundo hastiado y agobiante en el que se encuentra, utilizándola como medio para expulsar todo aquello que atosiga a Goya.

Otros autores como Cadalso ponen de manifiesto tal liberación, agregando el subtítulo de «Alivio de mis penas» a su colección de poesías, *Ocios de mi juventud*. Cadalso en su carta escrita desde una aldea de Aragón a Ortelio, que había adivinado la melancolía del poeta, pone de manifiesto la tristeza del mundo, enumerando los siniestros ruidos que le invaden y obsesionan:

Solo oigo la ronca/ Voz del negro cuervo,

<sup>252</sup> Goya se lanza al mundo de la fantasía, alejándose de todo fundamento racional. El verbo Ser se abre y se expande generando acciones o creencias absurdas, alejados de toda razón.

Murciélago triste, / Gavilán siniestro,

O de otros iguales/ Para mal agüero.<sup>253</sup>

En la literatura satírica, el sueño sirve para visionar imágenes fantásticas que sirven para visionar absurdas creencias y acciones de los contemporáneos del autor, o aspectos irracionales de ciertas instituciones y usos consagrados por el tiempo. Este contenido social se encuentra encubierto bajo figuras y formas fantásticas, donde el autor pretende transmitir al espectador como reales y afectivas, burlando de esta manera la posible censura. El sueño también se convierte en una herramienta defensiva contra los contenidos sociales y morales que encierra la obra.

La idea del sueño como potencia creadora es heredada del pensamiento ilustrado, directamente del Barroco, aunque este desprecia tal idea de creación reduciéndola al engendro de caprichos y monstruos de la razón. La ilustración pretende racionalizar las imágenes visionadas. Solo a finales del siglo de las luces la intención de reducir la conducta humana a lo racional, acciones y pasiones, instituciones y usos, que carecen de todo fundamento racional, produce en los autores una profunda angustia que vierten en sátiras o visiones fantásticas del porvenir. De esta forma, Goya se convierte en un censor, que utiliza el sueño para observar los errores y desaciertos de la sociedad.

La obra permite a Goya sumergirse en un mundo de fantasía ilimitada. La fantasía sirve de refugio o escapatoria al pintor agobiado del mundo realista en que se encuentra. Así, se desprende de todo aquello que le atormenta. El sueño es el medio para alcanzar ese mundo fantástico, donde los deseos del propio artista afloran y se convierten en obras de crítica y protesta social. Y cuanto más fuerte es la personalidad del artista, y su deseo de afirmación personal, más deformadora y expresionista resulta la reproducción de su visión y sentir interior.

Cuando Goya se encamina a la exploración de actividades humanas alejadas del mundo de la razón, se catapulta a espacios sin límites y sin rutas, a lo fantástico y sobrenatural, a lo monstruoso y lo absurdo. Goya establece lo absurdo como realidad esencial de la experiencia humana. Se distancia del cosmos ordenado por los racionalistas ilustrados en contraposición al caos que ha experimentado inmediata y directamente.

En la crisis de su enfermedad, Goya descubre la gran separación existente entre la razón y la experiencia humana, lo cual llega a establecer que lo absurdo y caprichoso es auténticamente humano. A partir de entonces, las obras que realiza representan acciones o creencias absurdas, seres deformados o transformados por impulsos irracionales, alejados de toda razón.

Capricho y sueño presentan un doble significado análogo. Unas veces se refiere al

<sup>253</sup> Helman, E. «Trasmundo de Goya», La intención artística de Goya, pintor de capricho, La palabra «capricho», El sueño, manantial del «capricho». Editorial Alianza, S.A., 1983, 170.

proceso mismo y otras al producto que resulta de tal proceso. De este modo, «capricho» es la fantasía que inventa y lo inventado, y «sueño» es el estado de dormir y a la vez el suceso o las figuras que se representan en la imaginación del sujeto dormido.

Lo más interesante de todo este proceso es que no está claro cuándo es el capricho, cuándo es el sueño del autor de las estampas, o de los personajes creados, transformándose de esta manera el sentido doble en cuádruple.

Llegamos a la conclusión de que el sueño es lo que concibe la fantasía en ausencia de la razón, pero también es lo que concibe la razón cuando tiene fe absoluta en sí misma y traza esquemas visionados o doctrinas abstractas inverosímiles. Monstruo es el resultado opuesto a lo establecido en aquel momento, fachadas barrocas, comedias extravagantes, seres creados por la fantasía enferma o por el sueño, como cocos y fantasmas, duendes, magos y brujas.<sup>254</sup>

<sup>254</sup> La palabra imaginación es remitida en numerosas ocasiones por Ilia Galán.

Relaciónese también con el apartado E. Trías, obras (nuestros deseos inconscientes se revelan), Observaciones a la Rama dorada. (Magia y religión) de L. Wittgenstein

«Para Burke no hay apenas cosas infinitas ante nuestros limitados sentidos, sin embargo, cuando no percibimos los límites nos parecen infinitas (Burke, 1905, p. 81) debido a la imaginación, por ejemplo, al contemplar una extensión indefinida», Galán, I. *Op. cit.*, 7.

«o un loco, quien, con una imaginación desordenada a veces repita una frase sin cesar, como si la percibiese con una riqueza infinita. Se une pues lo desordenado a lo sublime...».

Galán, I. *Ibíd.*, 8.

«Los estudiosos del arte o del rito han descubierto cómo a través de la teatralidad simbólica o de la belleza o lo sublime se percibe de un modo más completo la realidad, ya que se utiliza el yo de un modo más completo que con solo la mera razón, fundiéndose ahí imaginación, memoria, sensibilidad, sentimientos etc.». Galán, I. *Ibíd.*, 9.





Goya y Lucientes, Francisco de. «Capricho 43: El sueño de la razón produce monstruos» de la serie de los *Caprichos*. 1797-99. Aguafuerte, Aguatinta sobre papel verjurado, ahuesado. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

## CONCLUSIÓN





Botticelli, Sandro. *La primavera* (detalle con Venus). 1480. Témpera sobre madera. Gallerie degli Uffizi, Florencia, Italia.

## Síntesis y conclusiones

### Belleza y amor, siglos XIII-XVI

En la metafísica neoplatónica, la razón de ser del arte es reconvertir la materia en principio espiritual, que es sinónimo de belleza. El anhelo de los griegos es la belleza perfecta, el rayo de luz de la fuente primigenia: el Uno. La escuela florentina se nutre de estas enseñanzas, propiciando una cosmovisión limitativa. Utilizan la belleza como motor en la ascensión de la última hipóstasis (lo terrenal) al origen, el Uno.

Botticelli presenta la causa transformada en belleza, Afrodita. Sin embargo, la matriz de esa belleza queda de alguna manera escondida a la presencia del espectador. Nos encontramos ante la estética que oculta el origen. «El origen originará la estética». En el cuadro *La primavera*, Botticelli refleja la transformación de la belleza primigenia en belleza condicionada a límites impuestos por el hombre, dando lugar a la estética.<sup>255</sup>

Se podría decir que este cuadro, *El Nacimiento de Venus*, es primero en orden a la primavera. En la escena se produce el nacimiento de Venus salida directamente de la fuente primigenia: la unidad. Venus se encuentra desnuda, símbolo de este primer nacimiento, primer principio de dispersión, belleza en su estado más puro.

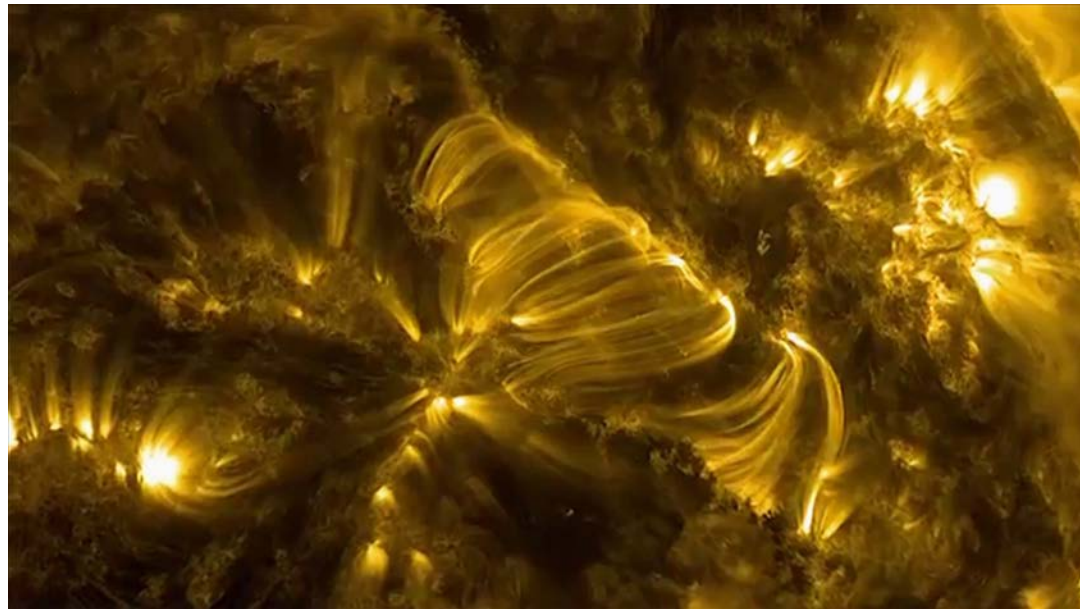
En *La primavera*, Bóreas cubrirá a Venus con un manto y la conducirá al bosque frondoso de la escena *La primavera*. De esta forma, Venus pasa del principio elemental a principio material, para volver de nuevo a surgir como principio elemental en *El nacimiento de Venus*.<sup>256</sup>

<sup>255</sup> «La belleza que reproduce el cuadro que comentamos sería, por tanto, ese buen reflejo o buena copia de la belleza puramente espiritual, en su dimensión mundana, moderada por el alma y la razón en forma de armonía y proporción de todos sus componentes». Trías, E. *Op. cit. Lo bello y lo siniestro*, 73.

<sup>256</sup> Para representar la belleza en su dimensión espiritual y originaria, Botticelli se verá obligado a modificar plenamente el escenario y componer en consecuencia *El nacimiento de Venus*.



Capturas T21.05\_06 VÍDEO 6. Defensa. En busca del infinito: interpretación de los conceptos claves en arte, siguiendo las propuestas de autores referenciales.



En la metafísica platónica, la razón de ser del arte es reconvertir la materia en principio espiritual, que es sinónimo de belleza.

ALLPE. *Cinco años mirando al Sol desde el Espacio (las mejores imágenes)*, 2015 vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/Ml82xrwzb4w>



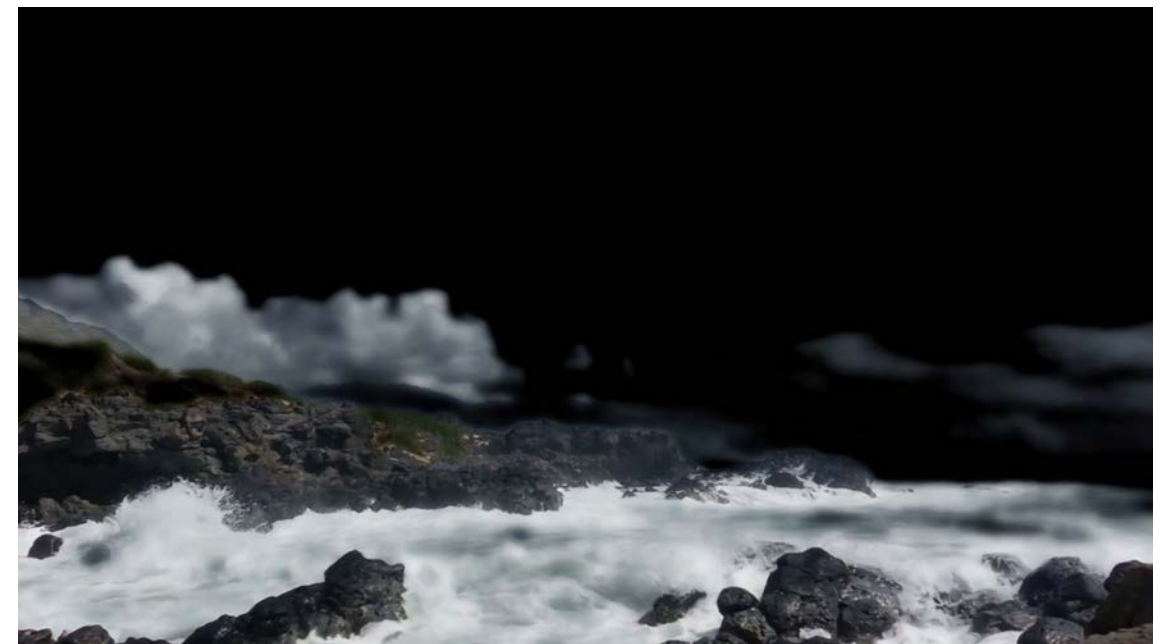
La escuela florentina se nutre de estas enseñanzas. Obras como *La Alegoría de la Primavera* y *El nacimiento de Venus* de Botticelli tienen como horizonte esa belleza.

Botticelli, Sandro. *Venus*, 1490. Imagen jpg. de Wikipedia. Disponible en línea: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Botticelli\\_-\\_Venus\\_-\\_Gem%C3%A4ldegalerie,\\_Berlin.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Botticelli_-_Venus_-_Gem%C3%A4ldegalerie,_Berlin.jpg)



De esa forma, se establece una diagonal ascendente. Es, por tanto, el *omega* en su proceso de reconversión a la fuente primigenia.

Botticelli, Sandro. *La primavera*, 1481-1482. Imagen de Google Art Project. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/la-primavera-spring-botticelli-filipepi/yQER9P-WIU2k9A>



Cronos, castra a su padre y arroja al mar sus testículos, produciendo una espuma que representa el semen de Urano, de la cual nace Afrodita.

Aletheia. *Relaxing Ocean Waves Oahu Hawaii 30 Minute Video*, 2014. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/wlQe8mIhseg>





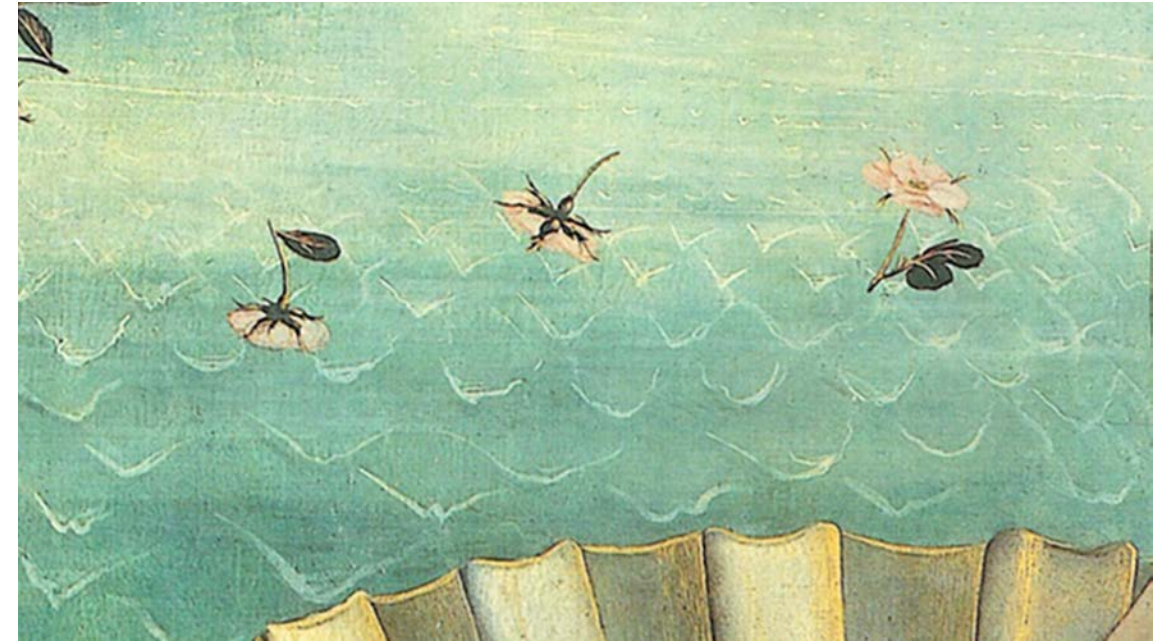
El anhelo de los griegos es la belleza perfecta, el rayo de luz de la fuente primigenia: el Uno.

KhanAcademyTurkce. *Parthenon'un Doğusundaki Frizden Bir Parça: "Ergastines Levhası" (Sanat Tarihi) (Sanat Tarihi)*. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=Ad-yefZ2iXUc&ab\\_channel=KhanAcademyTurkce](https://www.youtube.com/watch?v=Ad-yefZ2iXUc&ab_channel=KhanAcademyTurkce)



Cupido vendado representa el Amor ciego. Lanza una flecha que impacta en la gracia del centro. El amor ciego le conducirá en su camino de elevación.

Botticelli, Sandro. *La primavera*, 1481-1482. Imagen de Google Art Project. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/la-primavera-spring-botticelli-filipepi/yQER9P-WIU2k9A>



En *El Nacimiento de Venus* la diosa se encuentra desnuda, símbolo de este primer nacimiento, primer principio de dispersión, recién salida de la fuente, la unidad.

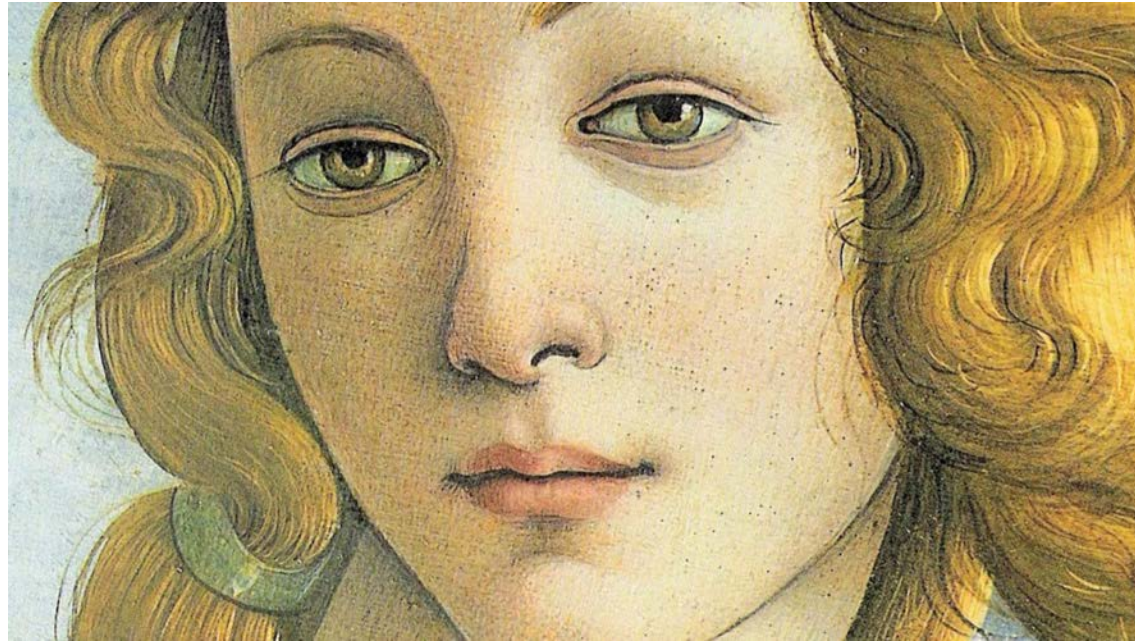
Botticelli, Sandro. *The birth of venus*, 1483-1485. Imagen de Google Art Project. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus-sandro-botticelli/MQEq50LABEBVg>



Diosa del amor y la belleza, nacida directamente de la fuente, sin ningún vínculo con el principio material.

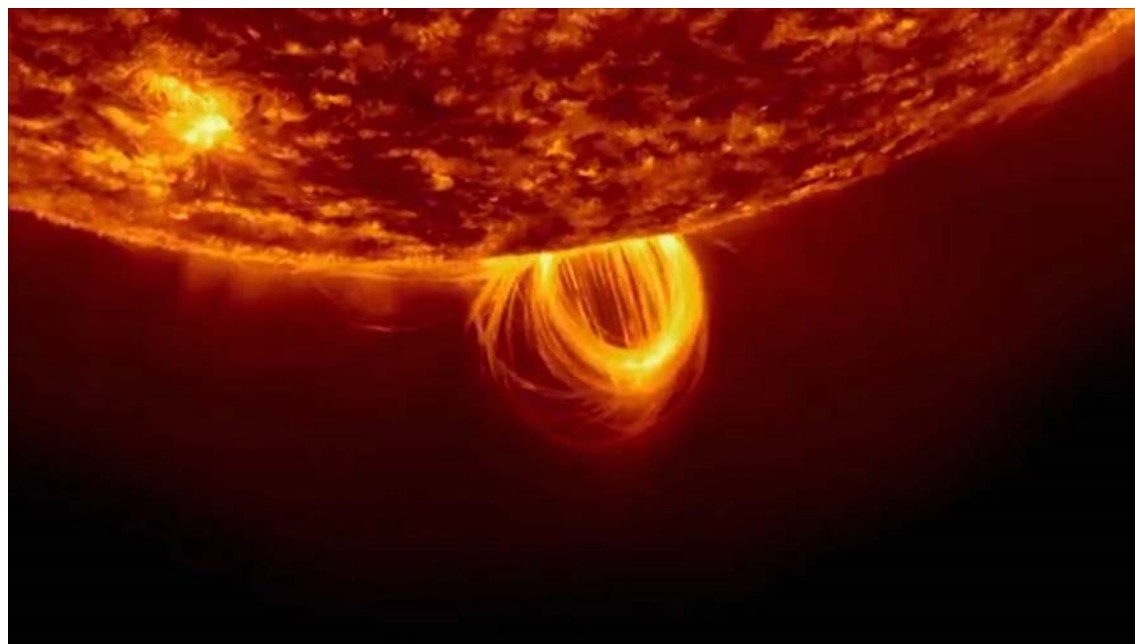
Botticelli, Sandro. *The birth of venus*, 1483-1485. Imagen de Google Art Project. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus-sandro-botticelli/MQEq50LABEBVg>





Botticelli presenta la causa convertida en belleza: Afrodita. Sin embargo, la matriz de esa belleza queda, de alguna manera, escondida a la presencia del espectador.

Botticelli, Sandro. *The birth of venus*, 1483-1485. Imagen de Google Art Project. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus-sandro-botticelli/MQEeq50LABEBVg>



La impresión estética que causa en nosotros el objeto que se contempla no solo depende de su forma, también está determinada por su magnitud.

ALLPE. *Cinco años mirando al Sol desde el Espacio (las mejores imágenes)*. 2015 vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/M182xrwzb4w>



Esperamos que tal impresión esté representada en la obra, pero es imposible.

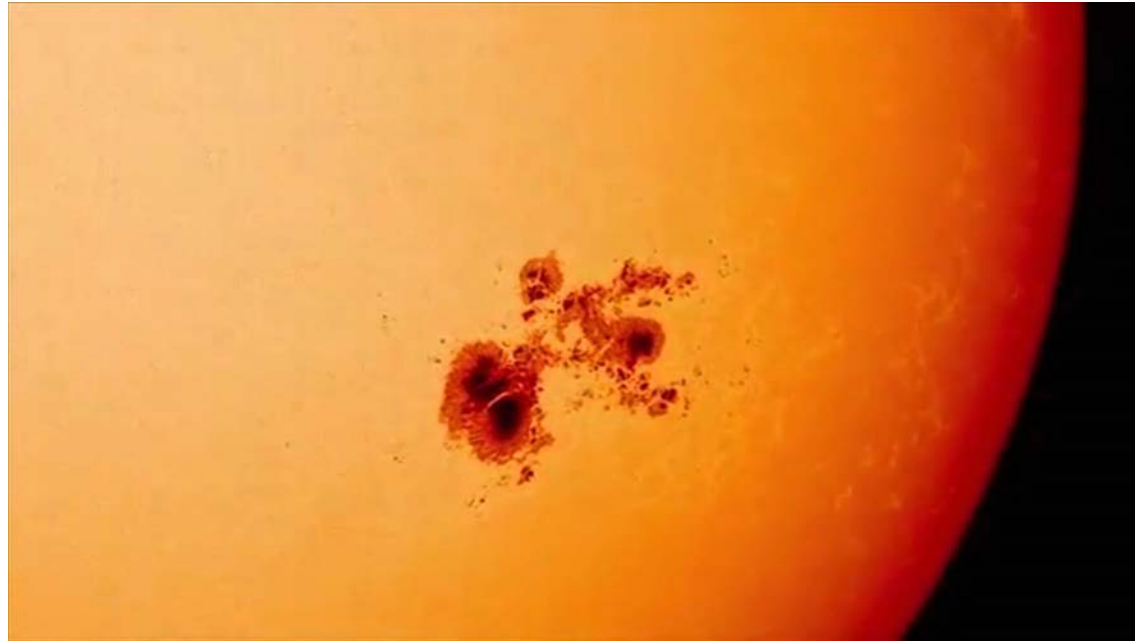
Documentary TV World. *NASA secret the earth is flat How the Sun Works on the Flat Earth theory n.* 2016. Vídeo de YouTube. Subido por Michael Gaspard. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=D--EhMjBino>



En cambio, la alta montaña contempla la trascendencia en oposición a la vida, apartándose de algo que es más puro y elevado de lo que puede ser la propia vida.

Documentary TV World. *NASA secret the earth is flat How the Sun Works on the Flat Earth theory n.* 2016. Vídeo de YouTube. Subido por Michael Gaspard. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=D--EhMjBino>





Nos entramos, de esta forma, la estética que oculta el origen. Es a partir de Barroco, con Kant, donde se empezará a percibir el origen.

ALLPE. *Cinco años mirando al Sol desde el Espacio (las mejores imágenes)*. 2015. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/Ml82xrwzb4w>



Lo trascendente es ilimitado y conforma lo sublime. El límite es apreciado cuando intentamos representar la impresión que causa en nosotros un objeto real.

Documentary TV World. *NASA secret the earth is flat How the Sun Works on the Flat Earth theory n.* 2016. Vídeo de YouTube. Subido por Michael Gaspard. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=D--EhMjBino>



El mar simboliza vida. Su movimiento permanente da lugar a variación de formas.

Tripps, Matty. *Epic Waves Angry Ocean Kings Beach Lynn M*, 2015. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/fp9tyfScy0I>



Lo sublime en Kant aparece del siguiente modo: el sujeto descubre algo que lo supera en extensión material, caótico, desordenado, informe.

National Geographic. *The Secrets Of Antarctica Earth Underwater*. 2010. Vídeo de YouTube subido por James Williams. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=r8hgjFvxdCw>





Después, el sujeto siente ese descubrimiento como amenazador. Es consciente de su insignificancia, pero experimenta un placer que se sobrepone al miedo.

National Geographic. *The Secrets Of Antarctica Earth Underwater*. 2010. Vídeo de YouTube subido por James Williams. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=r8hgjFvxdCw>



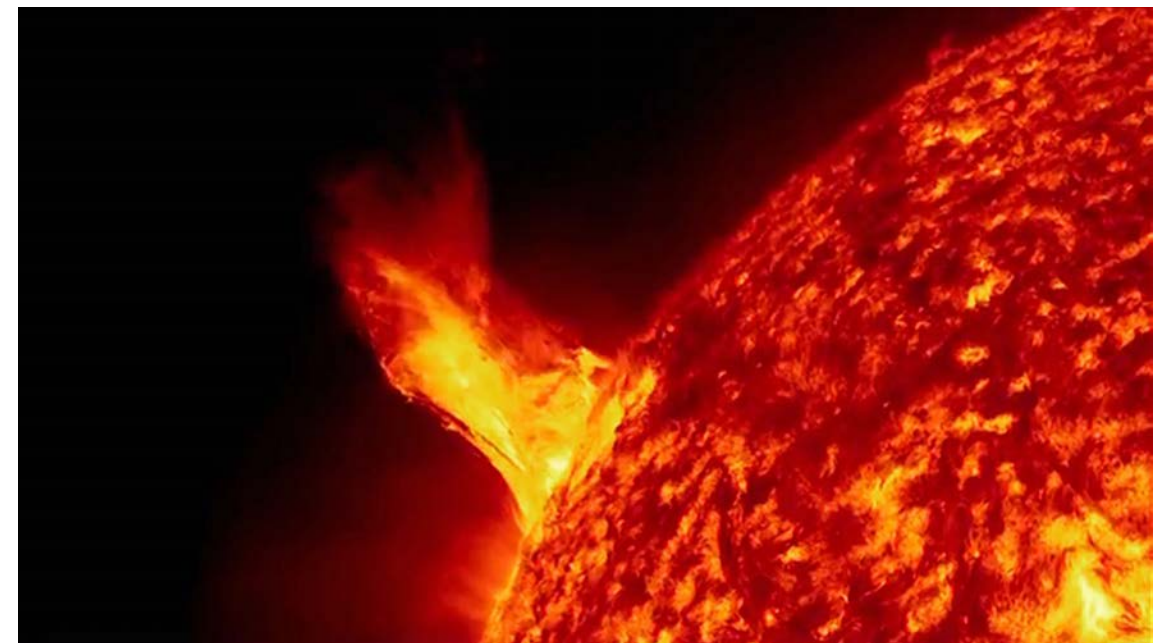
El Barroco irá evolucionando hacia terrenos inquietantes y desapacibles, donde lo doloroso, provocado por aquello que nos supera, adquiere un papel importante.

Michael Gaida. *Church*. Fotografía de stockio.com. <https://www.stockio.com/free-photo/antique-106>



El arte barroco se fija en esa idea de la no consumación, el camino errante sin fin. Dafne convirtiéndose en laurel que nunca llega a completarse.

Sailko. *Museo Borghese, stanza dell'Apollo Dafne, G.L. Bernini, Apollo e Dafne, (1624)*, 2014. Fotografía de Wikipedia. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo\\_borghese\\_stanza\\_dell%27apollo\\_dafne\\_g.l.bernini\\_apollo\\_e\\_dafne\\_1624\\_09.1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_borghese_stanza_dell%27apollo_dafne_g.l.bernini_apollo_e_dafne_1624_09.1.jpg)



El *regressus* es el movimiento que vuelve al origen y, por tanto, fundamenta el ser, que descubre su principio y su fin: es decir, su sentido.

ALLPE. *Cinco años mirando al Sol desde el Espacio (las mejores imágenes)*. 2015. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/M182xrwzb4w>





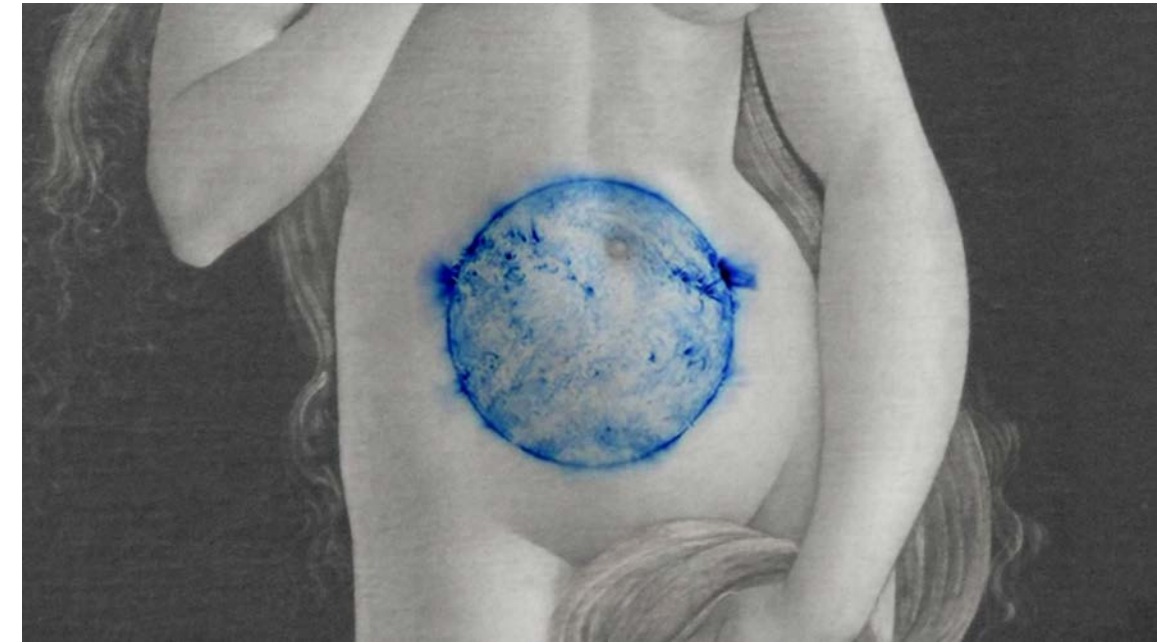
El sentimiento de lo sublime une, pues, la sensibilidad producida por algo grandioso con una idea de razón, transmitiendo goce moral. Estética y Ética se unen.

Documentary TV World. *NASA secret the earth is flat How the Sun Works on the Flat Earth theory n.* 2016. Vídeo de YouTube. Subido por Michael Gaspard. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=D--EhMjBino>



El cuadro dejaría de ser límite en la representación, vislumbrando un más allá en el que el espectador tendría que añadir o consumir lo que se haya sugerido.

Velázquez, Diego. *Las Meninas*. 1656. Óleo sobre lienzo. The Prado in Google Earth



Kant inaugura el sujeto. El yo que piensa en esa universalidad infinita que envuelve todo.

Botticelli, Sandro. *Venus*, 1490. Imagen jpg. de Wikipedia. Disponible en línea: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Botticelli\\_-\\_Venus\\_-\\_Gem%C3%A4ldegalerie,\\_Berlin.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Botticelli_-_Venus_-_Gem%C3%A4ldegalerie,_Berlin.jpg)



El pintor con el rostro ligeramente vuelto y la cabeza inclinada hacia el hombro fija la mirada en un punto invisible. Invisible porque somos nosotros mismos.

Velázquez, Diego. *Las Meninas*. 1656. Óleo sobre lienzo. The Prado in Google Earth





El lienzo muestra el equivalente sensible de esa invisibilidad que es inalcanzable, porque nos es imposible lanzar una mirada sobre la tela.

ICASCultura. *Las Meninas, magia catóptrica. Reconstrucción tridimensional por Antonio Sáseta, 2014.* Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/HjAsIfwWPs8>



Esta realidad no puede ser vista y, sin embargo, es proyectada en el interior del cuadro.

Agus Supriyono. *Serangan bom atom ke nagasaki perang dunia 2.* Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=JhNrYjNLKxI&ab\\_channel=ChannelCompilationVideos](https://www.youtube.com/watch?v=JhNrYjNLKxI&ab_channel=ChannelCompilationVideos)



Scottie Ferguson está obsesionado con Madeleine, un ser presente en diversos lugares, pero, en definitiva, ausente en todos. No está en el cuadro, ni en la casa, ni en la ciudad.

Hitchcock, Alfred. *Vertigo*. 1958. Largometraje



Al alejarse de reglas aceptadas, Goya se lanza al mundo de la fantasía. La idea del sueño como potencia creadora es heredada del pensamiento ilustrado, del Barroco.

Goya, Francisco de. *Caprichos n.º 43*. 1799. Aguafuerte. Museo del Prado. Google Art Project.





El sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito.

ICASCultura. *Las Meninas, magia catóptica. Reconstrucción tridimensional por Antonio Sáseta*. 2014. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/HjAsIfwWPs8>



Igual que *Las Meninas*, la mente de Scottie concibe un artificio que se dispersa y escapa a su propio espacio, y concibe una fantasía que le supera.

Hitchcock, Alfred. *Vertigo*. 1958. Largometraje



*Vertigo* de Hitchcock es un mecanismo con la misma naturaleza que *Las Meninas*. Scottie Ferguson persigue una fantasía cuya realización escapa a este mundo.

Hitchcock, Alfred. *Vertigo*. 1958. Largometraje



Goya descubre la gran separación existente entre la razón y la experiencia humana, afirma que lo absurdo y lo caprichoso es lo auténticamente humano.

Goya, Francisco de. *El agarrotado*. H. 1778-85. Aguafuerte. Metropolitan Museum, New York





Liotard, Jean-Étienne. *Apolo y Dafne según el grupo en mármol de Bernini en la Galería Borghese de Roma*. 1736. Pastel sobre papel. Rijksmuseum, Ámsterdam, Países Bajos.

### Inflexión en la estética del siglo XVII-XIX

El Barroco será el punto de partida donde el placer estético limitativo y bello heredado por los griegos irá evolucionando hacia terrenos inquietantes y desapacibles, donde lo doloroso provocado por aquello que supera al sujeto que lo contempla adquiere un papel importante. De esta manera, el concepto de infinito unido a la idea de imperfección, fealdad, maldad, error (infinitud entendida como indeterminación, mezcla de formas, indefinición) es cambiada por un concepto positivo. Este cambio es realizado en parte por la reflexión teológica que piensa lo divino como infinito, en parte por las categorías científicas pensadas desde el infinito (universo infinito, espacio y tiempo infinito); y, por último, la introducción de infinito en el campo de la sensibilidad. En este último campo apreciamos cómo el concepto de infinito es utilizado como fuente original en la representación de las diferentes obras artísticas, manteniendo sus límites formales (arte renacentista). En segundo lugar, como representación del concepto de infinito en las obras de arte barrocas; y, en tercer lugar, cambio de la sensibilidad limitativa por lo sublime, introduciendo de esta forma el concepto de infinito (Kant).

El Barroco destruiría los límites impuestos en los cuerpos y en la representación del espacio. El cuadro dejaría de ser límite en la representación, y la abre hacia un espacio abstracto, vislumbrando un más allá en que el espectador tendría que añadir o consumir lo que se haya sugerido, hacia el infinito.

El arte barroco se caracteriza por la continua transición de los diferentes elementos, transmitiendo la idea de la no terminación, reflejado en las obras artísticas como un proceso que no llega a completarse. Dafne transformándose en laurel es un claro ejemplo de la idea de no consumación.<sup>257</sup> La lucha por la conquista del infinito dentro del campo de batalla de lo visible. El mundo sensible siempre está envuelto por lo infinito.

En el arte, esta idea es comunicada en la captación de instantáneas fugaces, escenas realistas, actos cogidos a contrapié del mundo sensible, paisajes reales en los que el sujeto debe completar el antes y el después de toda representación. A diferencia del arte renacentista en que toda representación se halla encerrada en un marco limitado, el arte barroco desborda este marco, como si toda representación traspasase el umbral limitativo para adentrarse en lo ilimitado, lo infinito.

El umbral entendido como una ruptura en la época clásica se inicia a finales del Renacimiento, para encontrar a principio del siglo XIX la entrada en una modernidad de la que todavía no hemos salido.

El límite de lo otro constituye el umbral que nos separa del pensamiento clásico

<sup>257</sup> Trías, E. *Ibid.* 170.

y constituye nuestra modernidad. En este umbral apareció por vez primera la figura que constituye nuestro saber y que ha abierto un espacio propio a las ciencias humanas, sacando a la luz el profundo desnivel de la cultura occidental. Esta figura es lo que llamamos hombre.

A finales del siglo xvii, se produce un cambio significativo en el pensamiento del Renacimiento. La estructura cerrada de la similitud característica de la época clásica deja paso a una estructura abierta para que el juego de las similitudes pueda desplegarse. La consecuencia de este pensamiento deja atrás la gramática general, la historia natural y las riquezas; y logra que las cosas ya no sean percibidas, descritas, enunciadas, caracterizadas, clasificadas y repetidas de la misma manera.

De ahora en adelante, las riquezas, los seres vivos, el discurso, ya no ofrecen el saber. Desaparecerá el papel principal concebido al nombre y la nueva importancia a los sistemas de flexión; la subordinación de la funcionalidad en lo vivo; la relación de las diferentes positivities, como la biología, las ciencias del lenguaje y la economía; y sobre todo, la nueva conciencia del saber no muestra atención en las identidades y diferencias, en los órdenes no cuantitativos, en «la caracterización de lo universal en una taxonomía general, en una mathesis de lo incontable e ilimitado».<sup>258</sup>

En lugar de ello se abre un nuevo espacio de relaciones internas entre los diferentes elementos, haciendo hincapié en las organizaciones no continuas, alejándose del cuadro sin rupturas característico del Renacimiento. Este nuevo campo organizativo se caracteriza por no tener cabida la identidad de uno o varios elementos, sino la identidad en relación con los otros elementos.

El siglo xix acostumbra a ser un campo de batalla donde se produce un violento cambio entre las ideas clásicas renacentistas y el resurgir del arte moderno. De los conflictos y convivencias de estas luchas se inicia nuestra idea de modernidad. Desde los tiempos de Hegel donde se grita «¡Dios ha muerto!», hasta los románticos, mucho antes de las vanguardias, donde se anuncia la muerte del arte. Tal periodo producirá el caldo de cultivo perfecto, donde germinará la simiente del arte actual.

«La experiencia estética es un tiempo de celebración que nos despoja del tiempo (lineal o acumulativo) y nos sugiere lo eterno»<sup>259</sup>. Con este final Gadamer nos remite al poema de Hölderlin, «como cuando un día de fiesta»<sup>260</sup> donde este fragmento de poesía nos remite al origen, aludiendo la inexistencia del tiempo, es decir, la esencia del arte. Es posible que, tras la muerte del arte, este haya desencadenado ilimitadas representaciones creativas, donde el tiempo no tiene cabida, vislumbrando el camino del origen, que no es

258 Foucault, M. *Op. cit.*, 214.

259 Gadamer, H. G. *Op. cit.* 22.

260 *Ibidem*.

más que la esencia del arte.

Kant inaugura el sujeto, el Yo que piensa en esa universalidad infinita que envuelve todo.

La *tessera hospitalis* de los latinos era una tablilla que, partida en dos, se compartía entre anfitrión y huésped. De esta manera se convierte en una experiencia simbólica, que alude a que lo particular se presenta como un fragmento de ser que promete complementarse en un todo íntegro al que se corresponde con él.

De la misma forma, lo universal tiene lugar en lo particular sin que, de modo necesario, este tenga que pronunciarse como universal. Este juego artístico representa lo universal en lo particular. En palabras de Heidegger, busca el reconocimiento del origen: «Reconocer en el arte es captar la permanencia en lo fugitivo».<sup>261</sup> Gadamer introduce el significado de fiesta o celebración como ruptura del presente: «la experiencia estética es un tiempo de celebración que nos despoja del tiempo (lineal o acumulativo) y nos sugiere lo eterno».<sup>262</sup>

### Revolución estética, siglos xx-xxi

El psicoanálisis y la etnología no se superponen uno al otro, no se unen, sino que se cruzan en dos líneas. El psicoanálisis se orienta hacia la fusión de todo significado hacia un *espacio* en el cual todo sistema se dirige y en el cual todo sistema se representa. La etnología, sin embargo, hace referencia a una analogía de significados múltiples (mitologías), a una unidad de estructura cuyas transformaciones darían lugar a la diversidad de relatos.

Lo que se quiere decir es que se tiene un *punto común* constituido por la experiencia única del individuo en un sistema a partir del cual se constituyen las herramientas de una cultura. En cada instante de la estructura propia de la experiencia individual se encuentra en los sistemas de la sociedad un cierto número de posibles elecciones y de posibles exclusiones. A la inversa, las estructuras sociales encuentran en cada uno de sus puntos de elección un cierto número de individuos posibles y otros que no son. En el lenguaje, la estructura lineal hace posible la elección entre varias palabras o varios fonemas y la exclusión de todos los demás. Se formaría, por tanto, una teoría pura de lenguaje, que daría a la etnología y al psicoanálisis la obtención de su modelo formal. De esta manera, existiría una especialización cuya función sería poder relacionar la etnología que enlaza las ciencias humanas con las positivities que las limitan.<sup>263</sup> La lingüística constituiría

261 *Ibid.* 21.

262 *Ibid.* 22.

263 Foucault, M. *Op. cit.* 369.



una ciencia perfectamente fundada en el orden de las positivities exteriores del hombre, ya que se trata de lenguaje puro que atravesaría todo el espacio de las ciencias humanas, llegaría a la cuestión de la finitud. Es a través del lenguaje y en él mismo donde el pensamiento puede pensar. En sí mismo es una positividad que vale como fundamental.

La lingüística es la primera en desvelar la existencia de las cosas, puesto que las cosas son llevadas a su desvelamiento de acuerdo con que pueden *formar elementos a partir de un sistema de significante*.

El análisis lingüístico se convierte en algo que puede ser percibido más que una explicación misma. Es considerado objeto mismo, al hablar de una estructura no variable que relaciona los diferentes elementos de un sistema de significante como relación no variable en su conjunto. Elaborar una misma estructura que articula las matemáticas y las ciencias humanas sin un juego de palabras. El enfoque nuevo es la relación de las ciencias humanas con la posibilidad empírica de lenguaje y la analítica de la finitud. Todo ello definirá las ciencias del hombre.

La genialidad de Velázquez en su obra *Las Meninas* es saber representar un espacio que no se encuentra en dicha representación.

La lingüística junto con la aplicación al conocimiento del hombre hace aparecer *el ser* del lenguaje, muchas veces entorpecida por problemas culturales, utilización de categorías lingüísticas o la insistencia de estructurar aquello que no es ni la palabra, ni discurso. Llegamos al punto de Nietzsche y Mallarmé, «donde uno pregunta quién habla y el otro siente la respuesta de la palabra misma». <sup>264</sup> El lenguaje convertido como *ser propio* adquiere su mayor importancia.

El pensamiento clásico intentaba espaciar las cosas en un cuadro de pura sucesión representativa, de recordar a partir de sí, de duplicarse y constituir una simultaneidad a partir del tiempo continuo; es decir, del tiempo fundamental del espacio. La diferencia con respecto al pensamiento moderno radica en el hecho de fundamentar la historia de las cosas y la historicidad propia del hombre en una distancia de lo mismo. Son *dispersión y reconversión en dos extremos constituidos en sí mismo*. Esta es la espacialidad que permite al pensamiento moderno pensar en el tiempo, vislumbrando la *sucesión y el acabamiento, el origen o el retorno*.

En términos platónicos, se contempla el método ascendente, es decir, aquello que lleva al sujeto a emprender el camino en la búsqueda del ser. Esa búsqueda daba lugar a un resplandor o instantáneo destello, o bien al lugar presupuesto, sin que pueda ser nombrado ni colonizado. Es decir, el lugar donde la norma ética y estética no podía ser impuesto en la moral o artística que promovía.

<sup>264</sup> *Ibid.*, 370.

Solo queda por determinar el tercer momento, *el regressus*. En primer lugar, hemos hablado del *verbo llegar*, en segundo lugar, *pararse*, y finalmente solo nos queda por enunciar *el verbo volver*. En esta última etapa *se vuelve al ser*. «Con lo que se produce el irrumpir del fundamento, produciendo en consecuencia que el ser sea recreado y fundado». <sup>265</sup>

Heidegger manifiesta que «la obra, como tal, únicamente pertenece al reino que se abre por medio de ella». <sup>266</sup> Para él, todo arte es en esencia poesía, entendiendo poesía como verdad. Así se establece la ecuación «verdad = creación = poesía = arte». <sup>267</sup>

El modo de ser del hombre es la relación de él con el origen. El hombre del siglo XVIII piensa en un origen ya iniciado, un inicio precursor de todo lo que le rodea. El siglo XIX provoca un cambio de pensamiento que da como resultado que el propio hombre se articule sobre lo ya iniciado, inherente a él, en el que forma parte. Más que un inicio donde las cosas encuentran un instante, es la abertura donde todo puede constituirse, potencia en toda su plenitud, donde todo es posible.

El origen no es ya un estado ni un tiempo, sino aquel punto que define al hombre, retirado hacia delante y hacia atrás. Es más un horizonte y el objetivo de la marcha que el primer paso.

Para el pensamiento clásico solo existe una sucesión de acontecimientos. El pensamiento moderno se hace cargo de los extremos del ser, que no son más que un principio y un fin sumergidos en el origen. El *regressus* es el movimiento que permite activar esta concepción. Es el movimiento que vuelve al origen y, por tanto, fundamenta al ser, que descubre su principio y su fin, es decir, su sentido. En el *regressus*, el ser es fundado.

Dejamos atrás la herencia de la metafísica griega determinada por *alfa* y *omega* por una metafísica moderna donde la singularidad adquiere el papel predominante. Dicha singularidad, según la metafísica actual, se expande en espacio luz.

Nos alejamos del concepto del tiempo anclado en la figura del *dasein*. Emerge un universo mismo temporal en su raíz donde la espacialidad es condicionada por su temporalidad, determinando sus medidas y geometría.

Desde que la ciencia moderna ha podido determinar la desviación del rojo en el espectro de la luz como relación de la distancia de las galaxias, lo ha utilizado como claro ejemplo de velocidad de fuga y, no solo eso, sino como retroceso en el tiempo, y ha observado fenómenos más distantes, se ha podido concebir de una manera temporal la estructura del universo, suscitando la idea de que la temporalidad tuvo un comienzo entendido como singularidad del espacio-tiempo. Dicha reflexión nos lleva a pensar en el

<sup>265</sup> Trías, E. *Op. cit.* *Los límites del mundo*, 384-385.

<sup>266</sup> Heidegger, M. *Op. cit.* 70.

<sup>267</sup> Heidegger, M. *Ibid.*, 24.



[illegible]



tiempo como cuestión central, raíz, principio generador de expansión y reconversión al origen; es decir, singularidad siempre en continua expansión y reconversión. De esta manera, nos posibilita intentar recrear *el inexistente tiempo y ser*, principio de todo universo en su momento de expansión.

Heidegger, uno de los grandes pensadores sobre el tiempo restringido en la reflexión en la temporalidad del *dasein*, no llega a rebasar la línea límite y adentrarse en el puro ámbito (espacio-luz). Foucault fundamenta el retorno como idea en la desaparición del discurso, desplazando el lenguaje hacia el lado objetivo y retorno múltiple.

El lenguaje surge en un espacio que debemos, pero aún no podemos pensar. Dicho espacio podría ser entendido como singularidad en toda su potencia de creación. Sin embargo, relaciona el lenguaje con la figura del hombre, entendiendo que dicho espacio pueda poner en peligro al hombre cuando el lenguaje aparezca en su ser más fuerte (potencia generadora). Reflexiona en que si la figura del hombre se constituye cuando se dispersa el lenguaje, cuando este se rehaga, implicaría la no interpretación de las formas del lenguaje al orden de lo humano; es decir, la desaparición del hombre, la posibilidad de las ciencias del hombre y nuestra preocupación con el lenguaje.

El lenguaje en el discurso (en su ser creador) mantiene al hombre en una inexistencia plena. Se llega a la conclusión de que el hombre se constituye en dos modos de ser del lenguaje, manifestándose en el momento en que el lenguaje alojado en el interior de la representación es liberado. Por tanto, el hombre constituye su figura en la fragmentación de un lenguaje.

El dominio cultural que es el dominio humano se presenta como síntesis de posibilidades fácticas, síntesis que gira en torno a la dimensión temporal histórica. Lo fáctico es lo dado, aquello que ha sido implantado; mientras que lo posible es lo que puede ser, lo futuro. La unión de ser y tiempo, expansión que da lugar a la cultura o dominio humano, es lo mismo que la síntesis ontológica o síntesis temporal.

El arte y la filosofía se consagran como medios posicionados al futuro; mientras que la ciencia y la acción moral mantienen la presión en la síntesis ontológica, mediante previsiones o predicciones, indicando el modo de implantar sus ideales y pretensiones de explicación u organización convivencial en el tiempo presente. Formula formas que siempre son dialécticas, especializaciones dialécticas de una misma síntesis ontológica. El ser es síntesis temporal, síntesis de posibilidad. La filosofía opera en todo aquello que concierne al dominio humano, al terreno de la síntesis ontológica. Sin embargo, a pesar de encontrarse en lo fáctico, su orientación es siempre futura, a lo que puede ser gracias a la expresión de una idea.

La grandeza del artista y del filósofo consiste en poder formular símbolos e ideas con capacidad de posibilitar singulares de reflexión, acción o sensibilidad estética. En ello

estriba su poder, en el desarrollo de diferentes posibles, aun partiendo de terreno fáctico poder emprender el camino a nuevos horizontes de probabilidad.

Trías intenta rebasar la línea límite adentrándose en espacio-tiempo; es decir, nos conduce a que el sujeto emprenda el camino en la búsqueda del ser, ser entendido como potencia creadora, que no puede ser nombrado o colonizado.

En ningún momento las normas referentes a la estética y estética condicionantes de la promulgación artística van a poder ser impuestas. Con ello llegamos a la conclusión de que aquello que llamamos verdad no puede ser definida como adecuación, conformación de mente y cosa, categoría y objeto, proposiciones o sucesos del mundo, ni tampoco ser explicada como desvelamiento o desocultamiento del ser. Dicha verdad es explicada como pura transparencia, bisagra que determina despliegue y repliegue en un límite determinado como pura mismidad, entendida como potencia del ser; diferenciada en su momento de expansión del ser y esta como mismidad en el repliegue del ser.

El signo / (ser) entendido como bisagra ha de percibirse desde el interior. En el momento que el signo / se percibe desde su interior, es posible contemplar el anverso y reverso del ser en una dualidad misma en su radical variación.

El ser como suceder de sucesos, la frontera del mundo como eso que somos y a la cual pertenecemos, siendo mismidad y diferencia, habitando el límite que es frontera. Todo ello articulado en la mismidad entendida como bisagra, idea central, centro ubicada en todas partes. Por tanto, llegamos a la conclusión de que el ser es lo mismo que insiste en dispersarse y recrearse. Ser que sucede y que vuelve un insistente en volver.

Por otra parte, el ser singular nos produce vértigo. Es un ser cuya naturaleza insiste en devenir. La expresión singular se usa para referirse a un ente que, por su rareza, es recurrente en su modo de ser, insistente, provocando que vuelva aparecer en el sujeto u objeto.

El verdadero poder del ser es su capacidad de recreación y al mismo tiempo su capacidad de singularizarse. Estas características permiten que el singular ascienda a lo universal. Es esa recreación la que nos permite entender la singularidad como universal.

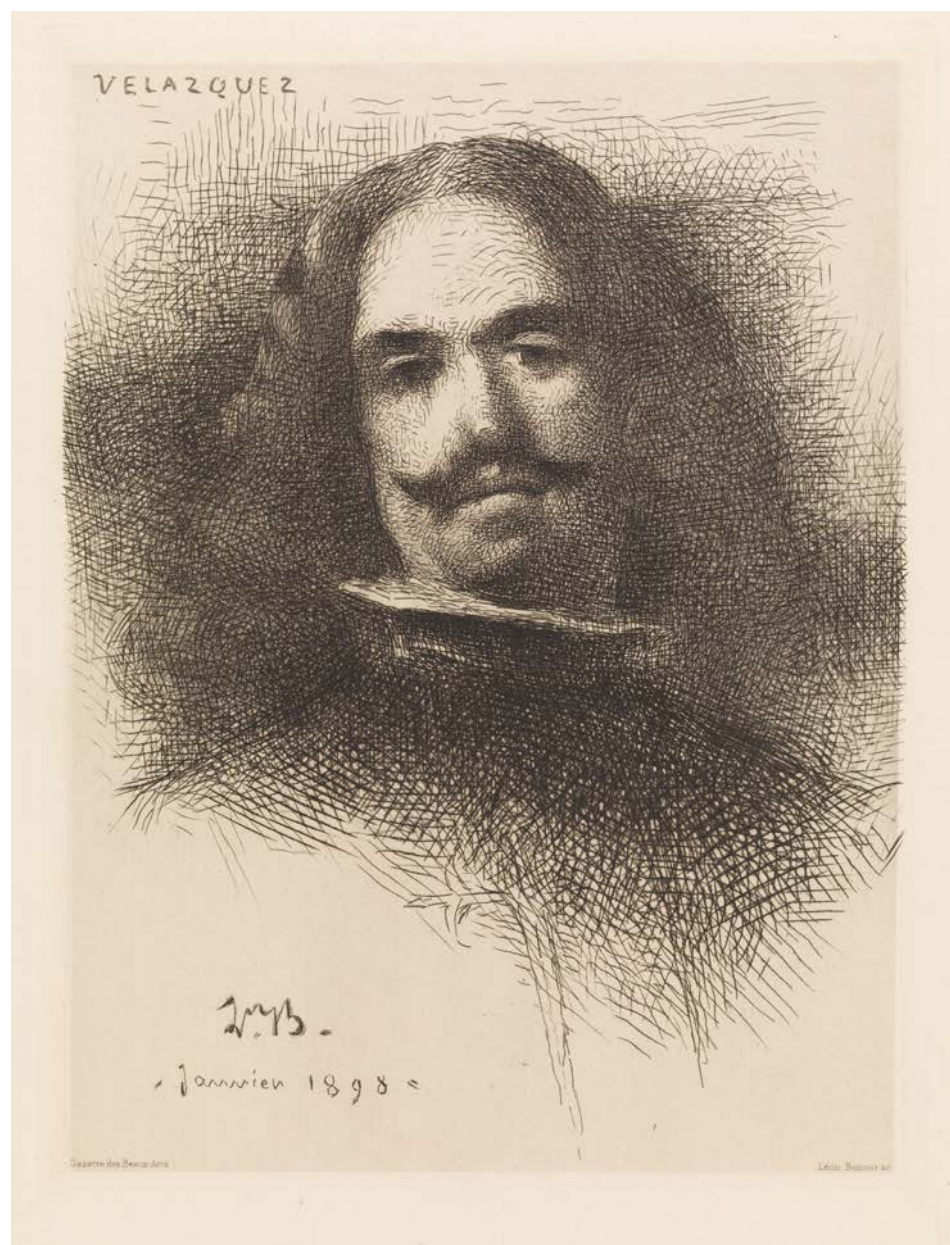
El arte es una manera de entender la universalidad y dicho fundamento se basa en que la obra artística posee un carácter universal abierto de significados múltiples, polivalentes e inagotables. El arte es visto como símbolo que no se agota en su capacidad para generar contenido significativo.

Si hablamos de goce estético, nos referimos a un desbordamiento de significaciones que son gozadas, manifestadas, gracias a la unión sintética de intuición-goce. La fusión de intuición-goce se desborda y genera una serie abierta de diferentes interpretaciones o recreaciones de la obra artística.

Toda obra artística crea su propia legalidad, gracias a la cual podemos renovar

nuestra propia visión y comprensión del mundo. Esto significa que una obra artística dicta la realidad a su capricho. Así, toda obra artística es, por necesidad, revolucionaria, ya que funda una nueva legalidad, genera un nuevo sentido de las cosas que interpreta.

Cada obra artística es excluyente de las demás, sus discursos son incompatibles, excluyentes. Esta es la verdadera consecuencia del ser singular: cada obra es solitaria y única. Funda un universo propio en el espacio infinito al cual se proyecta, en el cual se desborda; igual que hace Scottie Ferguson al observar y desbordarse hacia el abismo, o Diego Velázquez cuando nos observa con su actitud serena, orgullosa, casi arrogante (puede ser arrogante, dado que es capaz de abrazar el infinito). Y lo mismo logran las ventanas abiertas a la terrible fantasía de Goya.



Bonnat, Léon-Joseph. *Autorretrato de Velázquez*. 1898. Aguafuerte sobre papel verjurado.

## Conclusión de la Tesis

Lo trascendente es ilimitado, carente de forma y medida, conforma lo sublime y autosuficiente.

El hombre del siglo XVIII piensa en un origen ya iniciado, un inicio precursor de todo lo que le rodea. El siglo XIX provoca un cambio de pensamiento que da como resultado que el propio hombre se articule sobre lo ya iniciado, inherente a él, en el que forma parte. Más que un inicio donde las cosas encuentran un instante, es la abertura donde todo puede constituirse, potencia en toda su plenitud, donde todo es posible.

El origen no es ya un estado ni un tiempo, sino aquel punto que define al hombre, retirado hacia delante y hacia atrás, es más un horizonte y el objetivo de la marcha que el primer paso.

Para el pensamiento clásico solo existe una sucesión de acontecimientos. El pensamiento moderno se hace cargo de los extremos del ser, que no son más que un principio y un fin sumergidos en el origen. El *regressus* es el movimiento que permite activar esta concepción. Es el movimiento que vuelve al origen y, por tanto, fundamenta al ser, que descubre su principio y su fin, es decir, su sentido. En el *regressus*, el ser es fundado.

La singularidad es quizá el descubrimiento más importante de la modernidad. A partir de este fenómeno, son posibles mecanismos que sitúan lo conocido a la altura del conocedor, que permiten conocer la realidad a través del filtro de quien expresa.

La realidad depende de cómo la ve un solo observador porque la expresión de esa realidad es solamente posible tal y como la concibe un individuo. La consecuencia de ello es que hay tantos universos como seres pensantes.

Esta es una de las grandes revoluciones kantianas, pero su más grande representación es anterior y se la debemos a Velázquez. En el contenido profundo, *Las Meninas* representa mucho más que la familia del rey o al propio pintor. Son los personajes los que miran y no los mirados. La mirada de los retratados es la de quien mira el infinito externo, del que nosotros formamos parte. Así, el verdadero protagonista del cuadro es la realidad que está fuera de él. La genialidad de Velázquez es filtrar en su mente la realidad infinita con la mayor economía de medios.

El ingenio de Velázquez en su obra *Las Meninas* se encuentra en saber representar un espacio que no está representado en dicha pintura.

La estrategia de la singularidad es la expansión. Cada ser singular establece una visión subjetiva que se expande, que se vuelve absoluta y que excluye todas las demás. Siguiendo con el ejemplo, *Las Meninas* nos incluye y, al mismo tiempo, excluye de nuestra propia singularidad. De la misma forma, la visión singular de cada uno de nosotros excluye la del cuadro, dado que, en nuestra singularidad, la obra maestra de Velázquez no



sería más que manchas de color sobre una tela. En nuestra singularidad, la de Velázquez desaparece.

El ser ha de percibirse desde el interior. Es lo que insiste en dispersarse y recrearse. Es aquello que sucede y se mueve en un insistente volver.

El ser singular nos produce vértigo, es un ser cuya naturaleza insiste en devenir. La expresión singular se usa para referirse a un ente que, por su rareza, es recurrente en su modo de ser, insistente, cuya naturaleza provoca que vuelva aparecer en el sujeto u objeto.

El verdadero poder del ser es su capacidad de recreación y, al mismo tiempo, su capacidad de singularizarse. Estas características permiten que el singular ascienda a lo universal. Es esa recreación la que nos permite entender la singularidad como universal.

El arte es una manera de entender la universalidad y dicho fundamento se basa en que la obra artística posee un carácter universal abierto de significados múltiples, polivalentes e inagotables. El arte es visto como símbolo que no se agota en su capacidad para generar contenido significativo. Si hablamos de goce estético, nos referimos a un desbordamiento de significaciones que son gozadas, manifestadas, gracias a la unión sintética de intuición-goce. La fusión de intuición-goce se desborda y genera una serie abierta de diferentes interpretaciones o recreaciones de la obra artística.

Toda obra artística crea su propia legalidad, gracias a la cual podemos renovar nuestra propia visión y comprensión del mundo. Esto significa que una obra artística dicta la realidad a su capricho. Así, toda obra artística es, por necesidad, revolucionaria, ya que funda una nueva legalidad, genera un nuevo sentido de las cosas que interpreta.

Cada obra artística es excluyente de las demás, y sus discursos son incompatibles, excluyentes. Esta es la verdadera consecuencia del ser singular: cada obra es solitaria y única, funda un universo propio en el espacio infinito al cual se proyecta, en el cual se desborda, igual que hace Scottie Ferguson al observar y desbordarse hacia el abismo, o Diego Velázquez cuando nos observa con su actitud serena, orgullosa, casi arrogante (puede ser arrogante, dado que es capaz de abrazar el infinito). Y lo mismo logran las ventanas abiertas a la terrible fantasía de Goya.

## Fundamentación teórica

Día de la reunión:

Recuerdo el día que tuvimos una reunión de doctorado con los profesores de segundo curso. Dicha reunión consistía en la exposición de objetivos de las diferentes asignaturas por parte de los profesores integrantes. Todos los profesores enumeraban y explicaban cada uno de los puntos. Cuando llegó el turno del Dr. Enric Tormo Ballester fue breve, manifestó, entre otras cosas, que su asignatura consistiría en hablar sobre temas que nos parecieran interesantes, con la intención de que su asignatura fuese amena y al mismo tiempo productiva para todos nosotros.

Dichas palabras me llamaron la atención, y pregunté esa misma tarde a una antigua alumna sobre su experiencia con el Dr. Enric Tormo Ballester. Ella así me la resumió: «Se contemplan y se profundiza sobre diferentes perspectivas de temas concretos, añadiendo un enfoque diferente y enriquecedor». Y que, en resumen, se aprendía mucho y no me iba a arrepentir.

No me lo pensé más y tomé la decisión de matricularme en su asignatura. Recuerdo que éramos, a lo sumo, entre 4 y 6 personas. El enfoque objetivo y la profundidad de los temas expuestos me sorprendió, no solo a mí, sino también a todos mis compañeros. Se podría decir que sus clases, más bien tutorías por el número reducido de alumnos integrantes, fueron una de mis mejores experiencias en todos los años de universidad. Tanto por conocimientos adquiridos, como por el enfoque en los temas expuestos.

Cabe afirmar, que la raíz de mi trabajo de investigación es, sin duda alguna, la experiencia positiva y enriquecedora obtenida con el Dr. Enric Tormo Ballester, y de la que siempre estaré agradecido. ¡Gracias, Dr. Enric Tormo Ballester!

Autores referenciales:

Mi trabajo de investigación consiste en realizar un recorrido histórico, recopilando reflexiones de autores referenciales encuadrados en tres bloques. El primer bloque correspondiente a los siglos XIII-XVI (Belleza y amor), el segundo perteneciente a los siglos XVII-XIX (Inflexión en la estética), y, por último, para finalizar el recorrido, el tercer bloque que comprende los siglos XX-XXI (Revolución estética).

En dichos marcos históricos se intenta profundizar en la evolución y cambio de pensamiento, pasando de una estructura lineal en la que los acontecimientos se suceden uno tras otro, sin apenas variación, a una estructura que rompe dicha linealidad, creando un sistema abierto y polivalente de múltiples posibilidades únicas e ilimitadas, donde se funda un universo propio en el espacio infinito en el cual se proyectan.

La inflexión que se inicia entre el siglo XV y el siglo XVIII crea el caldo de cultivo necesario para que la modernidad y, posteriormente, la posmodernidad hagan su

aparición en las sociedades occidentales.

En dicho caldo de cultivo se pasa desde la objetividad en las primeras etapas de la estética, hasta el concepto de subjetividad de la estética moderna. Dicha subjetividad produce una inflexión en la representación de las diferentes obras de arte. Si nos centramos en el campo pictórico, podemos apreciar cómo las obras que se compendian en torno a los siglos V y XV, donde el concepto de subjetividad aún no se había desarrollado en la organización social de la Edad Media, da como resultado que las figuras aparezcan representadas en un primer plano, con la peculiar característica de la no distinción de individuo; todas ellas presentan la misma importancia.

En el momento en que se empieza a desarrollar el concepto de subjetividad y da lugar a la distinción de individuo en un grupo determinado, la profundidad espacial y los rasgos propios de dicho individuo se hacen patentes en las diferentes representaciones. Yo soy yo (primer plano y distinción dentro de un grupo) y los demás (segundo y tercer plano) en profundidad.

Llegamos, por tanto, a todo un proceso expansivo en las diferentes representaciones artísticas. Hasta tal punto, que las obras ya no se encuentran limitadas por el marco que las contiene. Se establecen diferentes estrategias para desarrollar un espacio no limitado. Gracias a la imaginación del sujeto espectador, es posible crear un espacio propio, ilimitado, no incorporado en dicha representación.

Ello da lugar a que el trabajo de investigación sea un proyecto de fuga permanente, no limitante por el marco que lo contiene, donde el final del camino no se indica. A través de los argumentos expuestos (palabras, imágenes y material audiovisual con sus respectivas ilustraciones) se pretende esbozar un punto de partida en la imaginación del lector. De la misma manera que los procesos de creación artística actúan en el desarrollo de nuevas obras.

Gracias a la singularidad del símbolo artístico, toda obra crea su propia universalidad. Es decir, cuando un objeto es representado como símbolo artístico, dicho objeto se expande reinterpretándose nuevamente, creando su propia legalidad, siempre diferente. Así pues, la gran genialidad del símbolo artístico es su apertura a múltiples significados. Precisamente, lo que se pretende en este trabajo de investigación es que pueda servir de símbolo artístico a los diferentes lectores y ofrezca con ello múltiples significados.

#### Búsqueda del Dios:

Partiendo de la metafísica neoplatónica, vemos cómo el hombre indaga en la reconversión al origen. Según dicha filosofía, el hombre se encuentra en lo más bajo del estatus, es decir, la materia como tercera hipóstasis. Utilizando la belleza intentará alcanzar en un movimiento ascendente dicho origen, de ahí que el hombre griego de la academia

de Atenas busque la perfección en las diferentes obras artísticas, ya sea utilizando la proporción áurea en estructuras arquitectónicas o cánones de belleza en esculturas. Con la única finalidad de reconvertir la materia informe en principio espiritual, que es sinónimo de belleza. Belleza es, por tanto, el estado entre el uno y la primera hipóstasis, Afrodita, nacida de la fuente primigenia, que es Urano.

Entre el Medievo y el pensamiento moderno surge un humanismo renacentista, un movimiento de transición en el desarrollo del pensamiento occidental que retoma textos clásicos y los reinterpreta, asimilando la cultura romana y la griega, lo cual facilita la aparición de la academia neoplatónica. Agrupada en torno a la figura de Masilio Ficino desarrolla una forma de pensar, nuevos sentimientos y aspiración ideal de la vida. De esta manera, surge la idea de que el amor genera movimientos del alma que dan lugar a la felicidad en la Tierra y después en la vida ultraterrenal. La escuela florentina se nutre de las enseñanzas neoplatónicas. El amor es el movimiento de reconversión y retorno de la materia, capaz de alejar al hombre de lo terrenal hacia etapas superiores. La alegoría de la primavera y El nacimiento de Venus representan dicha idea.

Entre los siglos XVII-XIX se produce un cambio en la búsqueda del Dios. Aunque se sigue mantenido una relación con la idea de lo divino, Kant anuncia un cambio. El dios griego entendido como finito toma una naturaleza infinita: ello se fundamenta en que la razón comprende la noción de infinito en la naturaleza y el alma. Y, en segundo lugar, en el Romanticismo, el Dios entendido por Kant como naturaleza infinita adquiere un papel de eterna revelación: primero, en la infinitud que se percibe en la naturaleza; después, en el espíritu finito y, por último, en Dios manifestado en lo más profundo de la naturaleza: a través de su lado más oscuro, reflejado en leyendas e imágenes alucinadas del inconsciente humano.

Finalmente, el Dios entendido como símbolo artístico e idea, en su capacidad de crear múltiples singulares, utilizando al sujeto para manifestarse en toda su plenitud, de forma ilimitada. Artistas como Velázquez desarrollan símbolos sublimes que no agotan sus posibilidades y que siempre son abiertos, claro ejemplo del proceso manifiesto del Dios creador e inagotable. De ahí que la grandeza del artista sea formular símbolos e ideas con capacidad de posibilitar singulares de reflexión, acción o sensibilidad estética.

#### La historia no es lineal:

El hombre despliega el camino del retroceso y profundiza en su propio acercamiento, pensando lo mismo a través de algo que es originario y que se estructura sobre la experiencia humana: el tiempo de la naturaleza, la vida, la historia y el pasado de las culturas. Dicho pensamiento realiza un esfuerzo profundo por encontrar la identidad que le constituye como hombre en una totalidad o una nada que es él mismo.



El pensamiento queda suspendido en un estado en el que no es contemporáneo del origen, dándole la posibilidad de fluctuar entre el origen y él mismo.

Dejamos atrás la historia de la época clásica, consistente en ordenar el tiempo de los humanos en el devenir del mundo, extendiendo el principio y el movimiento de un destino humano, para convertirse en una historia lisa, uniforme a todos los hombres, las cosas, los animales y todo ser vivo o inerte. A principios del siglo XIX la historia se fragmenta, dando como resultado una historia propia en cada una de las vertientes.

A pesar del triunfo del positivismo y el racionalismo, el hombre sigue indagando en propuestas alternativas en la búsqueda de su origen. El revisionismo histórico sería una propuesta que rompe una linealidad transmitida de hechos históricos con nuevos datos y nuevos análisis. Presenta nuevas alternativas, sustentadas con datos contrastables, a una ortodoxia histórica.

Por tanto, la propuesta del trabajo invita a no seguir una linealidad específica, más bien todo lo contrario: buscar nuevos caminos alternativos, enriqueciendo las ideas ya presentadas. De la misma manera que el ser singular elabora una propuesta de carácter universal, abierta de significados múltiples, polivalentes e inagotables.



Blake, William. *Sócrates, una cabeza visionaria*. 1820. Grafito sobre papel. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. New Haven, CT, Estados Unidos.

**BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA**





Boyvin, René. *Retrato de Aristóteles*. 1566. Grabado. Rijksmuseum, Ámsterdam, Países Bajos.

### Bibliografía reflejada en la tesis

Adamopoulou, Eycharistia. *La estética teratológica en la actualidad artística*. Granada: Universidad de Granada, TDR., 2012.

Bacon, Francis. *El avance del saber*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

Bacon, Francis. *Novum Organum*. Oviedo: editorial Losada, 1987.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1997.

Bergamín, José. *El cohete y la estrella*. Madrid: Índice, 1923.

Bruno, Giordano. *Del infinito: el universo y los mundos*, traducción y notas de Granada, M. A. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

Bruno, Giordano. *La cena de las cenizas*, trad, intr., y notas de M. A. Granada., Madrid: Alianza Editorial, 1987.

Bruno, Giordano. *Universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*. Barcelona: editorial Herder, 2000.

Calleja Peredo, J. R. *Das Unheimliche: Más allá del deseo y la phantasie en la angustia de castración mediante la estatización de la experiencia emocional siniestra como propuesta artística*. Universidad del País Vasco, TDR. 2017.

Capdevila i Castells, Pol. *Experiencia estética y hermenéutica*, Universidad Autónoma de Barcelona, TDR. 2006.

Carretero Gutiérrez, Mercedes. *Claves epistemológicas del arte y la ciencia en los desarrollos de modernidad*, Universidad Complutense de Madrid, TDR, 2003.

Descartes, René. *Discurso del Método. Meditaciones metafísicas*. Madrid: Austral, 2007.

Descartes, René. *El mundo. Tratado de la luz*. Madrid: Anthropos, 1989.

Di Franco Ochoa, Carla. *El proyecto estético de Friedric Schiller: lo estético como propedéutica para el desarrollo armónico de la razón y el sentimiento*. Pontificia Universidad Católica del Perú, PUCP, 2009.



Díaz Bucero, Jesús. *El juego es el juego. El juego en el pensamiento occidental y en el arte del siglo XX*, universidad de Granada, TDR, 1995.

Eco, Umberto. *Lo sublime de Kant, Historia de la Belleza*. Barcelona: Editorial Lumen, 2004.

Ficino, Marsilio. *De amore*. Madrid: Editorial Tecnos S. A, 2019

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI de España editores, 2010.

Frazer, James George. *La rama dorada*, traducción de Campuzano, E. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Freud, Sigmund. *Obras completas*, volumen 17, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1976.

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.

Galán, Ilia. *La intuición del infinito desde la Estética*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Humanidades, TDR, 2009.

García, M. «El discurso del fin: historia, arte y filosofía», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n.º 73 (enero-abril) 2018, 151-165 ISSN: 1130-0507 (papel) y 1989-4651 (electrónico) <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/258121>

Giovanni Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Trad. Silvia Magnavacca. Buenos Aires: Editorial Winograd, 2008

Hegel, Georg W. F. *De lo bello y sus formas*. Madrid: Espasa Calpe, 1980.

Hegel, Georg W. F. *Estética I Introducción*. Barcelona: editorial Península, 1979.

Heidegger, Martin. *Arte y Poesía*. Trad. Ramos, S. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Helman, Edith. *Trasmundo de Goya*. Madrid: editorial Alianza, S.A., 1983.

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*, Traducción Caimi, M., Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2007.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.

Kant, Immanuel. *Lo bello y lo Sublime, la paz perpetua*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.

Lessing, G. E. «La educación del género humano» *Revista de Filosofía (Chile)*, IX, 1962

López Moreno, I. «Lo sublime en la deontología kantiana». *Entusiasmo y apatía en la experiencia de lo sublime como estrategia ilustrada de distinción*. Granada: Universidad de Granada, TDR.

López Moreno, Ignacio. *Entusiasmo y apatía en la experiencia de lo sublime como estrategia ilustrada de distinción*, Universidad de Granada, TDR, 2011.

Lupión Romero, D. *La obra como «palabra cero: análisis de la condición lingüística de la significación del arte*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, TDR. 2008.

Papavero, N. y Llorente-Bousquets, J. *Historia de la biología comparada, desde el génesis hasta el siglo de las luces*, México: UNAM, 2001.

Pascal, Blaise *Discurso acerca de las pasiones del amor y otros opúsculos*. Ciudad de México: ediciones Cenzontle, 2010.

Pascal, Blaise *Pensamientos*. Barcelona: ediciones El Aleph, 2001.

Pedragosa Bofarull, P. *La necesidad de una arquitectura crítica*. Barcelona: Universidad de Barcelona, TDR, 2001-2003.

Platón, *El Banquete*. Elejandria, libros de dominio público. En línea, disponible en: <https://www.elejandria.com/libro/descargar/el-banquete/platon/99/1132>

Platón, *Obras completas de Platón*, tomo IV, edición de Azcárate. P. de, Madrid: Medina y Navarro Editores, 1871.

Platón. *Diálogos II*, traducción de Calonge, J., Acosta, E., Olivieri, F. J., Calvo, J. L. Madrid: ed. Gredos, 1987.

Platón, *Obras completas de Platón*. Trad. D. Patricio de Azcárate. Madrid: Editorial Medina y Navarro, 1872.

Schiller, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid: Anthropos, 1990.

Spinoza, Baruj. *Ética demostrada según el orden geométrico*, Editorial Trota: 2000.

Starling, Roberto Márcio. *La construcción estética de la subjetividad en la ontología de la actualidad de Gianni Vattimo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, TDR. 2011.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética III, La estética moderna, 1400-1700*. Madrid: Editorial Akal, DL., 1987-1991.

Trías, Eugenio. *Filosofía del futuro*. Madrid: editorial Ariel, 1983.

Trías, Eugenio. *Lo bello y Lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

Trías, Eugenio. *Los límites del mundo*. Madrid: Ediciones Destino, 2000.

Valéry, Paul. *Eupalinos o el arquitecto* traducción de Josep Carner; seguido de *Paradoja sobre el arquitecto* [traducción de Marta Nadal]. Madrid: Editorial Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982.

Viñao Manzanera, S. *Del arte a la educación: las potencialidades plásticas y pedagógicas de la estética taoísta*. Granada: Universidad de Granada, TDR. 2010.

Wittgenstein, Ludwig. *Observaciones a la rama dorada de Frazer*. Madrid: editorial Tecnos, 2008.

Wittgenstein, Ludwig. *Wittgenstein I. Tractatus logico-philosophicus investigaciones filosóficas sobre la certeza*. Estudio introductorio por Reguera, Isidoro. Madrid: editorial Gredos, 2009.

### Bibliografía consultada no reflejada en la tesis

Bellori, Giovan Pietro. *Vidas de pintores*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

Berthier, François. *El jardín zen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili., 2007.

Capellanus, Andreas. *Tratado sobre el amor*, Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1984.

Cheng, François. *Vacío y Plenitud*, Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2008

Koren, Leonar. *Wabi-Sabi, para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*. Barcelona: Sd edicions, 2008.

Racionero, Luis. *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Rodríguez Llera, Ramón. *Paisajes de la arquitectura japonesa*, Buenos Aires: ediciones Del sol, 2006.

Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*, Madrid: Ediciones Siruela, 2008.

Watsuji, Tetsuro. *Antropología del paisaje, climas, culturas y regiones*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.

Xingjian, Gao. *Por otra estética seguido de reflexiones sobre la pintura*. Barcelona: El Cobre Ediciones, 2004.

### Bibliografía audiovisual

365 Sábados viajando. *Visita Roma - Roma en un fin de semana*. 2018. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=yuvaLKRbMiE>

Aburto, Gonzalo. *Somos Naturaleza de la casa tortuga*, 2013. Vídeo de Vimeo. Disponible en línea: <https://vimeo.com/77859087>

Adege. *Morning mist, mist*. 2019. Vídeo de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/videos/morning-mist-mist-nature-fog-27111/>

Advexon TV. *THE SECRET OF ANTARCTICA - Full Documentary HD (Advexon)*, 2015. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://youtu.be/PXDUQd11\\_h8](https://youtu.be/PXDUQd11_h8)

Agus Supriyono. *Serangan bom atom ke nagasaki perang dunia 2*. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=JhNrYjNLKxI&ab\\_channel=ChannelCompilationVideos](https://www.youtube.com/watch?v=JhNrYjNLKxI&ab_channel=ChannelCompilationVideos)

Al Attar, Mohsen. *To obey or not to obey the law. Positivism meets natural law*. 2013. Queen's University Belfast. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=S1frSMlzlyA>

Aletheia. *Relaxing Ocean Waves Oahu Hawaii 30 Minute Video*. 2014. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/wlQe8mIhseg>

ALLPE. *Cinco años mirando al Sol desde el Espacio (las mejores imágenes)*, 2015. vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/Ml82xrwzb4w>

ALLPE. *El Sol visto en todas sus longitudes de onda (la vez)*, 2013. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/yIUdxbBWAUw>



ALLPE. *El incremento de la actividad del Sol (2009 - 2012)*. 2012. Video de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=j\\_4elbSQBF4](https://www.youtube.com/watch?v=j_4elbSQBF4)

ALLPE. *Filamento solar. Un látigo de 800.000 kilómetros*. 2012. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=FB5n6-AgKgc>

Anónimo. *The Flood Tablet*. S.VII a.C. Tabla de arcilla. Museo Británico. Fotografía disponible en línea: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_K-3375](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_K-3375)

ATi Wolf. *Ticking Sternreiter Mechanical Alarm Clock (Nickel)*. 2011. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/xbTpWGiLtrA>

Australian Center for Ancient DNA (ACAD). *A Scientist's Day in the Office - Natural Trap Cave*. 2014. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=JNiSA11mWY8>

Bacala, Jeff. *Delphi Ruins Full Walk Up Tour. Delphi, Greece. Tourist Destination. Full HD*. 2017. Video de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=egwVlbi\\_TI4](https://www.youtube.com/watch?v=egwVlbi_TI4)

Barrette, Jacques. *Nube, cielo, nuvole, grigie*. 2017. Video de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/it/videos/nube-cielo-nuvole-grigie-9151/>

BarsMonster. *3D Printing Owl on Wanhao Duplicator 4*. 2014. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=2a45cF0LEjk>

BBC. *The Brain, Documentary on the Abilities of the Human Brain*. Video de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=PAJEbewbDHk&ab\\_channel=DavidMedina](https://www.youtube.com/watch?v=PAJEbewbDHk&ab_channel=DavidMedina)

Bellerby. *Islands, ocean, sunrise, landscape*. 2016. Video de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/videos/islands-ocean-sunrise-landscape-2119/>

Bellerby. *Sunrise, tramonto, meteo, cielo*. 2016. Video de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/it/videos/sunrise-tramonto-meteo-cielo-1844/>

Bentham, Jeremy. «Panopticon», *The works of Jeremy Bentham* vol. IV, 172-3, 1938.

Berger, Max. *Close up / zoom shot of a colorful pigeon on the street with a red eye*. 2019. Fotografía. Disponible en línea: <https://unsplash.com/photos/BpTbHNODJ8A>

Bernini, Gian Lorenzo. *El éxtasis de Santa Teresa*. 1647-52. Mármol. Fotografía de Benjamín Núñez González

Bierstadt, Albert. *Rocky Mountain Landscape*. 1870. Óleo sobre lienzo. Impresión sobre lienzo disponible en línea: <https://www.1st-art-gallery.com/Albert-Bierstadt/Rocky-Mountain-Landscape-1870-2.html>

Boden, Rich. *Mobile Cave, Romania, Part II, The Upper Galleries, 2013*. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/rvYEVxxR0ys>

Botticelli, Sandro. *La primavera*, 1481-1482. Imagen de Google Art Project. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/la-primavera-spring-botticelli-filipepi/yQER9P-WIU2k9A>

Botticelli, Sandro. *The birth of venus*, 1483-1485. Imagen de Google Art Project. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus-sandro-botticelli/MQEq50LABEBVg>

Botticelli, Sandro. *Venus*, 1490. Imagen jpg. de Wikipedia. Disponible en línea: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Botticelli\\_-\\_Venus\\_-\\_Gem%C3%A4ldegalerie,\\_Berlin.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Botticelli_-_Venus_-_Gem%C3%A4ldegalerie,_Berlin.jpg)

Brandl, Herbert. *Untitled*, 2014. Óleo sobre tela. Galeria Filomena Soares. Fotografía. Disponible en línea: <http://gfilomenasoares.com/en/herbert-brandl>

Brodowski, Thomas. *Lake, calm, drone*. 2016. Video de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/videos/lake-calm-drone-mountains-trees-5747/>

Bronzino, Angelo. *Alegoría del triunfo de Venus*. H. 1540-50. Óleo sobre tabla. National Gallery, Londres

Buonarrotti, Michelangelo. *El juicio Final*. 1537-41. Fresco. Museos Vaticanos, Roma. Web Gallery of Art. Fotografía disponible en línea: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/lastjudg/index.html>

Buonarrotti, Michelangelo. *Esclavo joven*. 1520-23. Mármol. Galleria dell' Accademia. Fotografía de Jörg Bittner Unna

Buonarrotti, Michelangelo. *Esclavo con barba*. 1520-23. Mármol. Galleria dell' Accademia. Fotografía de Jörg Bittner Unna

Buonarrotti, Michelangelo. *Esclavo despertando*. 1520-23. Mármol. Galleria dell' Accademia. Fotografía de Jörg Bittner Unna

Buonarrotti, Michelangelo. *Creación del sol y la luna* (Detalle). 1511. Fresco. Museos Vaticanos

Burt, Ben. *Blue Planet*. 1990. NASA IMAX. Largometraje documental.

Cavorite. *Knossos - Minoan frescoes*. 2004. Fotografía. Disponible en línea: <https://www.flickr.com/photos/cavorite/98591365/in/set-1011009/>

Cernadas Iglesias, José Luis. *1411-Escaleira tripla de caracol (Compostela)*. 2010. Fotografía. Disponible en línea: <https://www.flickr.com/photos/38035878@N07/4741149461>

Considérant, Victor. *Charles Fourier's Phalanstère*. S.XIX. Disponible en línea: <https://la-colonie.org/public/histoire/fourierisme/description-du-phalanstere/>

Coyau. *Tombeau de Joseph Fourier*. 2012. Fotografía de Wikimedia Commons. Disponible en línea: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:P%C3%A8re-Lachaise\\_-\\_Division\\_18\\_-\\_Joseph\\_Fourier\\_03.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:P%C3%A8re-Lachaise_-_Division_18_-_Joseph_Fourier_03.jpg)

da Vinci, Leonardo. *La dama del armiño*. 1488-90. Óleo sobre tabla. Museo Czartoryski de Cracovia. Polonia. Fotografía disponible en línea: <https://sites.google.com/site/leonardodavincicelia/home/obra/pintura/la-dama-del-armino>

De Kooning, Willem. *Painting*. 1948. Óleo y esmalte. Museum of Modern Art (MoMA). Nueva York. Disponible en línea: <https://www.moma.org/collection/works/79242>

De Kooning, Willem. *Woman VI*. 1953. Óleo sobre lienzo. Carnegie Museum Of Art. Pittsburgh. Fotografía. Disponible en línea: <https://collection.cmoa.org/objects/5d2e567e-964f-4ad1-9082-47472c91df73>

Debussy, Claude. *Rhapsody for alto saxophone & orchestra* L. 98 Ibert. Jacques. *Concertino da camera*. John Harle, saxophone. Academy of St Martin in the Fields. Sir Neville Marriner. EMI Classics

Díaz Ariño, Borja. *Tessera hospitalis de P. Turullio*. Siglo I a.C. Bronce. Museo Arqueológico Nacional. Del libro: Díaz Ariño, Borja. *Epigrafía latina republicana de Hispania (ELRH)*. Barcelona, 2008. Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona. Disponible en línea: [https://www2.uned.es/geo-1-historia-antigua-universal/EPIGRAFIA/tessera\\_hospitalidad\\_P\\_Turullio.htm](https://www2.uned.es/geo-1-historia-antigua-universal/EPIGRAFIA/tessera_hospitalidad_P_Turullio.htm)

Duarte, Jaime Hernando. *Iglesia de Charalá - Osario*. 2011. Fotografía. Disponible en línea: <https://www.flickr.com/photos/jhduarte/5391757550/>

Documentary TV World. *NASA secret the earth is flat How the Sun Works on the Flat Earth theory n*. 2016. Vídeo de YouTube. Subido por Michael Gaspard. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=D--EhMjBino>

Drone Tales. *Rome From Above (Dji Mavic Pro Footage 4k)*. 2018. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=C1u\\_1SV8yRc](https://www.youtube.com/watch?v=C1u_1SV8yRc)

EnsinArte. *Las Meninas, primer Cuadro a 360°*, 2013. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/ydIC7D2oo7o>

Escuela Digital de los Cinicos. *#INTROVISION*. 2015. Departamento de Filosofías y Teórica Transhumanista. Vídeo. Disponible en línea: <https://www.dailymotion.com/video/x6hrlzm>

Fenton, George. *The Blue Planet*. London: BBC 2001.

Ferguson, Kip. *Rinoceronte*. 2016. Fotografía. Disponible en línea: <https://pixabay.com/es/photos/rinoceronte-ojo-la-cabeza-silvestre-2310798/>

Figge, Chris. *Wardriving, WIFIWLAN, Raspberry Pi, Scanbox with PwnPi*. 2013. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=-yJvloXv0dc>

Free-Photos. *Berg Gletscher Schnee Bereich*. 2016. Fotografía de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/de/photos/berg-gletscher-schnee-bereich-1209497/>

Friedel, Dave. *Tour Inside The Space Station*, 2011. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/CBwdZ1yloHA>

Geck, Gary. *Kurt Gödel: Modern Dev. of the Foundations Of Mathematics In Light Of Philosophy*. 2011. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=cG7MyZtGSB0>



GeoscienceAustralia. *Mapping the deep ocean: Geoscience Australia and the search for MH370*. 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=WLBQ-rAb-24>

Gerhard, Roberto: *Sinfonía n°1*. 1952-53. *Sinfonía n°3*, “Collages”.1960. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Víctor Pablo Pérez. 1996. Auvidis Montaigne.

Gil Tesa, Alberto. *Arduino RTC Clock and OLED LCD*. 2014. Video de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=92Q\\_gK9vRb4](https://www.youtube.com/watch?v=92Q_gK9vRb4)

Gómez, Rafael. *Arte maya. Vasija policromo cerámica Clásico. Museo Nacional de Arqueología y Etnología Ciudad de Guatemala*. 2017. Fotografía. Disponible en línea: <https://www.flickr.com/photos/rafaelgomez/25575935808/>

Google. *Earth in google (part 1). Your Survival Pole Shift Nibiru Cataclysms. Earth's New Equator After Major Earth Changes*, 2011. Video de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=2jCS\\_LByvAU](https://www.youtube.com/watch?v=2jCS_LByvAU)

Guillaumme. *Poste de conduite de tir N°1, Galerie anti-souffle, Rustrel (84)*. 2009. Fotografía. Wikipedia. Disponible en línea: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Tunnel\\_poste\\_conduite\\_de\\_tir\\_N%C2%B01\\_-\\_2.JPG](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Tunnel_poste_conduite_de_tir_N%C2%B01_-_2.JPG)

Goya, Francisco de. *Caprichos n° 37, 39, 42, 43, 49, 51*. 1799. Aguafuerte. Museo del Prado. Google Art Project.

Goya, Francisco de. *El agarrotado*. H. 1778-85. Aguafuerte. Metropolitan Museum, New York

Gryffindor. *City model of the main procession street (Aj-ibur-shapu) towards the Ishtar Gate in Babylon*. 2007. Model at the Pergamonmuseum. Fotografía. Disponible en línea: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pergamon\\_Museum\\_Berlin\\_2007108.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pergamon_Museum_Berlin_2007108.jpg)

Halberstadt, Max. *Photographic portrait of Sigmund Freud, signed by the sitter (“Prof. Sigmund Freud”)*, 1921. Fotografía. Disponible en línea: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sigmund\\_Freud\\_by\\_Max\\_Halberstadt\\_\(cropped\).jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sigmund_Freud_by_Max_Halberstadt_(cropped).jpg)

Haeckel, Ernst. “Tree of life”. *Anthropogenie oder Entwicklungsgeschichte des Menschen*.1874. New York Public Library / Science Source. <https://www.sciencesource.com/CS.aspx?VP3=SearchResult&ITEMID=SS2529171&RW=1690&RH=958>

Hammack, Bill. Kranz, Steve. Carpenter, Bruce. Bonus: Rocker arms: sinusoids in two different directions 2014. Vídeo disponible en línea: <https://podbay.fm/p/engineer-guy-videos-and-audio/e/1416963782>

Hans. *Sunrise Tödi Alpine*. 2017. Vídeo de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/videos/sunrise-t%C3%B6di-alpine-mountains-alps-7127/>

Henstridge, Jason. *How to Rotate Shapes About the Origin*. 2014. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=6G609L17mbM>

Harris, Jonathan. *How to Draw a Goldfish, 3D Art Drawing*, 2013. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/bewhXNG636E>

Havana Times. *Presidio modelo 2*. 2016. Fotografía subida por Unknown World a Unknown World: *Cuba, Presidio Modelo*. Disponible en línea: <https://www.unknownworld.co.uk/presidio-modelo/>

Hitchcock, A. *Vértigo*. 1958. Largometraje.

Hunter, David. *BC/BCE and AD/CE - Chronological Thinking*. 2012. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=PZbkgWdHlz4>

Hurtado, Dostin. *Tutorial 3D MAX Montaña Con Bosque - Sistemas Unidos*, 2011. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/ACtL66YHjFE>

ICASCultura. *Las Meninas, magia catóptrica. Reconstrucción tridimensional por Antonio Sáseta*, 2014. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/HjAsI-fwWPs8>

Jahn, Reinhard. *Höhlenmalereien in der Cueva de las Manos, Río Pinturas, Argentinien*. 1984. Fotografía. Wikipedia. Disponible en línea: <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:RioPinturas-003.jpg>

Jim G. *can8602\_29, Colonnade at Temple of the Warriors, Chichen Itza, Maya Ruins, Yucatan Peninsula, Mexico*. 1986. Fotografía. Disponible en línea: <https://www.flickr.com/photos/jimg944/112244450/in/album-72057594081696130/>

Jorge Lázaro Molina. *Cueva de la Virgen o de Neptuno. Cartagena, diciembre 2011*. 2012. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/949bmKuBgv0>

Joseph, Peter. *Zeitgeist: The Movie*. 2012. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=OrHeg77LF4Y>

JxnGlxxr. *Mountains, clouds, nature, landscape*. 2016. Vídeo de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/videos/mountains-clouds-nature-landscape-4406/>

Khan Academy. *Discovery of the Visible Spectrum*, 2012. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=TNDzI-9BWcI>

KhanAcademyTurkce. *Parthenon'un Doğusundaki Frizden Bir Parça: "Ergastines Levhası" (Sanat Tarihi) (Sanat Tarihi)*. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=AdyefZ2iXUc&ab\\_channel=KhanAcademyTurkce](https://www.youtube.com/watch?v=AdyefZ2iXUc&ab_channel=KhanAcademyTurkce)

Lang, Jonathan. *Other, Analogue Clock*, 2012. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=JEJqy1Wlovw>

LaRocque, Aaron. *Island Winter*. Vídeo disponible en línea: <https://www.pinkbike.com/video/180664/>

Lilly, Troy. *Hippie Flower*. 2012. Fotografía. ForestWander Nature Photography. Disponible en línea: <https://www.forestwander.com/hippie-flower/>

Lilly, Troy. *Pink Flower Golden Crown Macro*. 2015. ForestWander Nature Photography. Disponible en línea <http://www.forestwander.com/pink-flower-golden-crown-macro/>

Lord Alex. *Skull*. 2008. Fotografía. Disponible en línea: [https://www.flickr.com/photos/lord\\_alex/2754051449](https://www.flickr.com/photos/lord_alex/2754051449)

Luc\_toutsimplement. *Mountain, mount, drone*. 2019. Vídeo de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/videos/mountain-mount-drone-glacier-22512/>

Lukasbieri. *Forest Path Road House*. 2017. Vídeo de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/videos/forest-forest-path-road-house-9796/>

Lynch, Edward. *Margaret Mead, American cultural anthropologist*. 1930-50. Fotografía. World-Telegram. Library of Congress. <http://loc.gov/pictures/resource/cph.3c20226/>

Macb3t. *Nuvole, west, tramonto, luce, twilight*. 2018. Vídeo de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/it/videos/nuvole-west-tramonto-luce-twilight-16163/>

Macb3t. *Tempesta, oceano, sky, pioggia*. 2018. Vídeo de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/it/videos/tempesta-oceano-sky-pioggia-16160/>

Marco, Tomás. *Sinfonía nº6 Imago Mundi*. 1990-92. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. José Ramón Encinar. Sociedad General de Autores de España.

Martini, Francesco di Giorgio. *Architectural Veduta*. H.1490. Óleo sobre madera. Gemälde Galerie, Berlin. Fotografía disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/architectural-veduta-francesco-di-giorgio-martini-attributed/kAGQtjZedrY6Xw>

Mata, Mario Modesto. *Fosa común de la Guerra Civil Española. Estépar (Burgos)*. 2014. Fotografía. Disponible en línea: <http://revistamito.com/wp-content/uploads/2015/07/Fosa-com%C3%BAn-de-la-Guerra-Civil-Espa%C3%B1ola.-Est%C3%A9par-Burgos.-Mario-Modesto-Mata.jpg>

Mendes, Alessandro. *Adam Smith*. 2013. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=dtvjdhBplkg>

Mercadanti, Vartan. *Onde, acqua, mare*. 2019. Vídeo de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/it/videos/onde-acqua-mare-ocean-panorama-22183/>

McGlasson, Mary J. *Episode 34: Comparative Advantage & Trade*. 2009. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=38hvvAzgXZY>

Michael Gaida. *Church*. Fotografía de stockio.com. <https://www.stockio.com/free-photo/antique-106>

Molina, Jorge Lázaro. *Cueva de la Virgen o de Neptuno. Cartagena, diciembre 2011*. 2012. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/949bmKuBgv0>

Muñoz Moreno, Gustavo. *El sueño de la Razón - Dream of Reason*. 2010. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=vYZ-Navebeg>

Mockmoon2000. *Nature Time Lapse 2*, 2008. Vídeo de Vimeo. Disponible en línea: <https://vimeo.com/1823777>

Mockmoon2000. *Nature Time Lapse 3*. 2009. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=cmRaVoqA5Fk>



MrMatteNWk. *2-minute clock*. 2009. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=9kCrL9V1GHo>

MrRog48. *United States National Debt Clock (Real-Time)*. 2014. Vídeo de Youtube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?list=PLjGy6rf1XdGeJTSbiKheK-tXI7BhrsJzoM&v=-UNgItK-6Pc>

Museo virtual de la ciencia del CSIC. *El experimento del prisma de Newton*. 2014. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=toV631ezbri>

NASA. *Ascent – Commemorating 30 years of Space Shuttle*. 2010. DVD. Fragmentos subidos por Michael Interbartolo a YouTube disponibles en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=2aCOyOvOw5c>

NASA. *Space Shuttle - Lansiranje*. Vídeo de archive.org. Subido por Karta za Formenteru u jednom pravcu. 2016. Disponible en línea: <https://archive.org/details/SpaceShuttleLansiranje>

National Geographic. *The Secrets Of Antarctica Earth Underwater*. 2010. Vídeo de YouTube subido por James Williams. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=r8hgjFvxdCw>

Nature-Stock-Footage. *Aria, ripresa, aerea, nuvole, alba*. 2018. Vídeo de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/it/videos/aria-ripresa-aerea-nuvole-alba-18390/>

Ninou, Alicia. *LA HISTORIA IMPERFECTA, introducción a la Arqueología alternativa*. 2014. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=UG-qIvQbBeWc>

Nottingham Caves. *PO5 flythrough, Columns Cave, Park Terrace*, 2012. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=f3KcYnuPrPk&feature=share>

Nyström, Anton. «Marduks strid med Tiamat», *Allmän kulturhistoria eller det mänskliga lifvet i dess utveckling, bd I*. 1900. Archivo jpg. de Wikipedia. Disponible en línea: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Marduks\\_strid\\_med\\_Tiamat.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Marduks_strid_med_Tiamat.jpg)

OhmEye. *Introduction and Orientation for 3D Printing with the Reprap Prusa Mendel*. 2011. Vídeo de Youtube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=B-3D56lpACME>

Pauline\_17. *Nave, lago, nubi, cielo*. 2017. Vídeo de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/it/videos/nave-lago-nubi-cielo-10715/>

Picasso, Pablo. *Musicant Picasso: “Las Meninas”* 2020. Museo Picasso de Barcelona. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=hGR3VTh-TvV0&ab\\_channel=MuseuPicassoBarcelona](https://www.youtube.com/watch?v=hGR3VTh-TvV0&ab_channel=MuseuPicassoBarcelona)

Pontorno, Jacopo da. *Deposición de la Capilla Capponi*. 1526-28. Óleo sobre lienzo. Chiesa Santa Felicità, Florencia.

Pugin, Augustus. *Panopticon contrasted residences for the poor*, 2011. Fotografía de Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Contrasted\\_Residences\\_for\\_the\\_Poor.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Contrasted_Residences_for_the_Poor.jpg)

Rabe, Clemens. *Stixel Representation*. 2011. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=j-8zdKq1nnc>

Relaxing Window. *Beautiful and Amazing Aerial Footages of Snowy Mountains*. 2017. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=ft-gX04OOmNw>

Rex, Hermann. “Massengrab Fromelles retuschiert” *Der Weltkrieg in seiner rauhen Wirklichkeit*. Oberammergau 1926. S. 146. Fotografía. Disponible en línea: [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Massengrab\\_Fromelles\\_retuschiert.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Massengrab_Fromelles_retuschiert.jpg)

Road-Tama. *El ojo maldito de Allen*. 2009. Ilustración. Disponible en línea: <https://www.deviantart.com/road-tama/art/El-ojo-maldito-de-Allen-121754327>

Rocholl, Johann. *Rostock delta robot 3D printer prototype*. 2012. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=AYs6jASd\\_Ww](https://www.youtube.com/watch?v=AYs6jASd_Ww)

Rottonara. *La Crusc, Church, Monastery, Refuge*. 2016. Vídeo de Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/videos/la-crusc-church-monastery-refuge-4993/>

RTVE. Capítulo «Las Meninas de Diego Velázquez», programa *La mitad invisible*, 2012. Programa de RTVE. Disponible en línea: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-meninas/1313247/>

Russell, Stewart. *Qrclock - the Quite Rubbish clock*. 2013. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=PyvJUN5JRkM>

Sahand, Hoseini. *Money For Nothing*. 2020. Imagen disponible en línea: <https://unsplash.com/photos/VrJnsLH2nOY>

Sanzio, Raffaello. *La escuela de Atenas*. 1510-11. Fresco. Palazzi Pontifici, Vaticano.

Sanzio, Raffaello. *Los desposorios de la Virgen*. Óleo sobre madera. 1504. Pinacoteca di Brera, Milán. Fotografía disponible en línea: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/raphael/1early/10spozal.html>

Sailko. *Museo borghese, stanza dell'Apollo Dafne, G.L. Bernini, Apollo e Dafne, (1624)*, 2014. Fotografía de Wikipedia. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo\\_borghese,\\_stanza\\_dell%27apollo\\_dafne,\\_g.l.\\_bernini,\\_apollo\\_e\\_dafne,\\_1624,\\_09.1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_borghese,_stanza_dell%27apollo_dafne,_g.l._bernini,_apollo_e_dafne,_1624,_09.1.jpg)

Se sigue moviendo. *El experimento de Newton con unos prismáticos y un proyector*, 2014. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/td3BVu-KQ1A>

SeveNGus. *How fast does the Earth rotate?* 2012. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=ocJBXKOwt6o>

Shawn K. *Analog Clock Destruction*. 2013. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=cMkqi1HcFFI>

Stubberfield, Tom. *Planet Earth 100 Million Years In The Future*. 2014. National Geographic. Video de YouTube subido por FULL Documentary. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=x51zLNQ5TGs>

Simpson, Paul. *Wall of skulls, Chichén Itzá*. 2014. Fotografía. Flickr. Disponible en línea: <https://www.flickr.com/photos/monkeygrimace/15582199349>

SonicBright. *Blue Amsterdam*. 2015. Música disponible en línea: <https://soundcloud.com/sonicbright/blue-amsterdam>

SuspiciousObservers. *The Great Secret of Water; Dr. Gerald H. Pollack*, 2014. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/Jd2tPtqSyNY>

Tiigrr. *Pintura Mural en la Casa de Campo Purila, mostrando la mansión en Tallin de su dueño Friedrich Gustav von Helffreich's (1759-1845)*. Condado de Rapla, Estonia. 2011. Fotografía. Disponible en línea: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:15346\\_Purila\\_m%C3%B5is.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:15346_Purila_m%C3%B5is.jpg)

Tomaticopartio. *TUTORIAL EYECIPS 24: Ojos realistas hechos con lápices y acuarelas*. 2010. Fotografía. Disponible en línea: <https://www.flickr.com/photos/22627968@N04/4584879452/>

Tomkoon. *Old movie intro (HD)*. 2013. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=UbzKuFnXxiU>

Tresdetres. *Tunnel-445391\_1280*. Fotografía. Disponible en línea: <https://pixabay.com/es/photos/tunel-carretera-cueva-v%C3%ADa-monta%C3%B1a-445391/>

Tripps, Matty. *Epic Waves Angry Ocean Kings Beach Lynn M*, 2015. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://youtu.be/fp9tyfScy0I>

Turner, William. *Brighton from the Sea*, c.1829. Imagen de la página web del museo Tate de Londres. Disponible en línea: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-brighton-from-the-sea-t03886>

U.S. Army Air Forces. *Virus on Planet earth*. 2013. Documental. Video de YouTube. Disponible en línea: [https://www.youtube.com/watch?v=v-w2B2H1FOc&ab\\_channel=gabssonPerry](https://www.youtube.com/watch?v=v-w2B2H1FOc&ab_channel=gabssonPerry)

Uccello, Paolo. *La Batalla de San Romano*. 1436-40. Temple sobre madera. Galería Uffizi, Florencia. Fotografía de VivaItalia1974.

Uccello, Paolo. *Caza nocturna*. 1465-70. Óleo sobre madera. The Ashmolean Museum. Universidad de Oxford. Fotografía disponible en línea: <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Paolo-Uccello/145742/La-caza-en-el-bosque,-c.1465-70.html>

Uribe, Rufino. *Ojos negros de la bella Susana / Nfer*, 2005. Foto de Flickr. Disponible en línea: [https://www.flickr.com/photos/rufino\\_uribe/91722152/in/photolist-976Nq](https://www.flickr.com/photos/rufino_uribe/91722152/in/photolist-976Nq)

Vassiliadis, Petros. *The Bible*. Greek translation by Neophytus Vamvas (2008). Fotografía. Disponible en línea: [https://www.greece.com/info/culture/greek\\_bible/](https://www.greece.com/info/culture/greek_bible/)

Velázquez, Diego. *Las Meninas*. 1656. Fotografía anónima del detalle.

Velázquez, Diego. *Las Meninas*. 1656. Óleo sobre lienzo. The Prado in Google Earth

Will, Brian. *3D Transformations*. 2013. Video de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=rTN4nawkrZs>



Wiki Projekt. *Wiki Lubi Zabytki*. 2012. Vídeo de YouTube. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=C0ICqapYNdk>

Zerrisuela, Gabriel. *Ojo humano*. 2012. Fotografía de Wikimedia Commons. Disponible en línea: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ojo\\_humano.gif](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ojo_humano.gif)

## Bibliografía Imágenes

Ackerman, Fiona. *Heterotopia*. 2012. Óleo sobre lienzo. Disponible en línea: <http://www.fionaackerman.com/heterotopia-2012>

Administración Nacional de Laboratorios e Institutos de Salud “Dr. Carlos G. Malbrán” (ANLIS). *Virus del SARS-CoV-2*. 2020. Instituto de Biología Celular y Neurociencias Profesor E. de Robertis, UBA. Disponible en línea: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/el-anlis-malbran-capto-la-primer-foto-del-nuevo-coronavirus-que-circula-en-argentina>

Ali ibn Ahmad ibn Muhammad al-Sharafi Al-Sifaqsi. *Diagrama de la Quibla de un atlas oceánico*. 958 / 1551. Bibliotheque Nationale, Paris (MS. Arabe 2278, fol. 2v). Disponible en línea: [https://press.uchicago.edu/books/HOC/HOC\\_V2\\_B1/HOC\\_VOLUME2\\_Book1\\_gallery1.pdf](https://press.uchicago.edu/books/HOC/HOC_V2_B1/HOC_VOLUME2_Book1_gallery1.pdf)

Al-Jazari's. *Reloj de escriba*. Siglo XII. Ilustración en el libro del mismo autor. *El libro del conocimiento de dispositivos mecánicos ingeniosos*. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/al-jazari-s-scribe-clock/DgEM9AXsomoGOg>

Altmann, Gerd. *Neuronas*. 2014. Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/es/illustrations/neuronas-c%C3%A9lulas-del-cerebro-440660/>

Anónimo. *Busto de Sócrates*. Mármol. Copia romana de original griego. Museo Pio-Clementino. Fotografía: Jastrow. 2006. Disponible en línea: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Socrates\\_Pio-Clementino\\_Inv314.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Socrates_Pio-Clementino_Inv314.jpg)

Anónimo. *Fray Bernardino de Sahagún* (c.1499 - 1590). Siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Historia de México Castillo de Chapultepec. Disponible en línea: <https://worddisk.com/wiki/Anthropology/>

Anónimo. *Hermes Mercurius Trismegistus*. 1480. Mosaico. Catedral de Siena. Disponible en línea: <https://www.sciencesource.com/archive/Hermes-Mercurius-Trismegistus-Mosaic--1480s-SS2867134.html>

Anónimo. *Hermes Trismegistos*. Manuscrito alquimístico. Florencia h.1475, Biblioteca Medicea Laurenziana. Disponible en línea: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Hermes\\_Trismegistos\\_Ashb.\\_1166.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Hermes_Trismegistos_Ashb._1166.jpg)

Anónimo. «Ludwig Wittgenstein en 1925». En el libro de Ray Monk. *Ludwig Wittgenstein, The Duty of Genius*. Penguin Books. 1991. ISBN 978-1-448-11267-8. Fotografía disponible en línea: <https://mlpol.net/mlpol/archive/14213>

Anónimo. *Máscara de teatro*. S.I-II d.C. Terracota. Museo Británico, Londres, Gran Bretaña. Imagen disponible en línea: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1873-0820-568](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1873-0820-568)

Anónimo. *Platón*. Copia romana de original griego. Museo Pio-Clementino, Sala delle Muse. Fotografía: Marie-Lan Nguyen. 2006. Disponible en línea: <https://medium.com/@dr.zed.phd/pedagogy-for-the-public-1bd97349bdba>

Anónimo. *Posible retrato de Plotino*. Ostiense Museum, Roma. Fotografía disponible en línea: <https://biblioteca.acropolis.org/plotino/>

Anónimo. *Symposion en la tumba del saltador* (detalle). 475 a. C. Pintura al fresco. Paestum Museum, Italia. Disponible en línea: <https://www.decorarconarte.com/Griechische-Symposium-Grab-der-Schwimmer-70x50cm>

Anónimo (Taller romano). *El baile de las ménades*. 120-140. Mármol blanco. Réplica romana de un original griego de fines del siglo V a.C. atribuido a Calímaco. Museo Nacional del Prado, Madrid. Disponible en línea: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-baile-de-las-menades/cc38b213-7a6c-4703-9816-85adbab08a25>

Anónimo. *Torso de Afrodita* (copia romana de un original griego del siglo III a.C.). 50-150. Mármol. Musei di Fiesole, Fiesole, Italia. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/aphrodite-s-torso-unknown/9QHKKykyCGOC6A>

Bacon, Francis. *Rose*. del libro *A Collection of Apothegmes New and Old*. Londres, 1661. Disponible en línea: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bacon%27s\\_Rose.gif](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bacon%27s_Rose.gif)

Bacon, Francis. *Tríptico inspirado por la Orestea de Esquilo*. 1981. Óleo sobre lienzo. CR number 81-03. The Estate of Francis Bacon / DACS London 2020. Disponible en línea: <https://www.francis-bacon.com/news/francis-bacon-triptych-inspired-orest-eia-aeschylus>

Bagby, John. *Mapping Spinoza's Ethics*. 2018. Serie de ilustraciones web interactivas. Departamento de Filosofía del Boston College. Disponibles en línea: <https://dailynous.com/2018/07/18/digital-maps-spinozas-ethics/>

Baldoureaux, Joris. *Ceci n'est pas Michel Foucault*. 2017. Ilustraciones. Poppers Mag. Disponibles en línea: <https://www.behance.net/gallery/68458105/Ceci-nest-pas-Michel-Foucault>

Bauer, Karlheinz. *Der Sandmann* (1967). Collage. Staatsbibliothek Bamberg, Signatur I T 9iza. Copyright: Anette Bauer-Vollmann. Disponible en línea: <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/rezeption/illustrationsgeschichte/illustrationsgeschichte-einzelne-kuenstler/>

Becker, Johann Gottlieb. *Immanuel Kant*. 1768. Pintura al óleo. Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar, Alemania. Disponible en línea: <http://newseuropa.es/immanuel-kant/>

Becker, Johann Gottlieb. *Retrato de Immanuel Kant*. 1768. Pintura al óleo. Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar, Alemania. Disponible en línea: <https://www.semanticscholar.org/paper/Immanuel-Kant%2C-Alexander-von-Humboldt-and-the-Fall.-Casas/a97be048476c4da91bd3f1a929dac18c4c0ce70b>

Beltrand, Camille. Ilustración. En el libro: Valery, Paul. *Eupalinos ou l'architecte*. 1926. Javal & Bourdeaux, Paris. Disponible en línea: <https://www.edition-originale.com/de/literatur/illustrierte-bucher/valery-eupalinos-ou-larchitecte-1926-68430>

Bellando-Mitjans, Marie. *Jean Baptiste Lamarck*. 2020. Ilustración. Gabian Spirit. Disponible en línea: <http://www.gabianspirit.com/wordpress/jean-baptiste-lamarck-3/>

Bernini, Gian Lorenzo. *Dios marino con delfín*. 1652-53. Dibujo a la tiza negra. The Paul Getty Museum. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/a-marine-god-with-a-dolphin-gian-lorenzo-bernini/EQEH1nHgX2s2DA>

Bernini, Gian Lorenzo. *Estudio para tritón*. 1642-43. Dibujo a la tiza roja. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos. Disponible en línea: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338199>

Beyle, Henri "Stendhal". *Vida de Napoleón con anotaciones del autor* (Portada). 1876. Fotografía de Wikimedia Commons. Disponible en línea: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Title\\_page\\_of\\_Life\\_of\\_Napoleon\\_by\\_Stendhal.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Title_page_of_Life_of_Napoleon_by_Stendhal.jpg)

Birch, Simon. *2001: A Space Odyssey Replica*. 2017. The 14th Factory, Los Ángeles, Estados Unidos. Imagen disponible en línea: <https://www.indiewire.com/2017/03/2001-a-space-odyssey-replica-bedroom-14th-factory-1201798850/>

Blake, William. *Sócrates, una cabeza visionaria*. 1820. Grafito sobre papel. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. New Haven, CT, Estados Unidos. Disponible en línea: <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:7240>



Boissard, Jean Jacques. *Marsilio Ficino*. Bibliotheca chalcographica. Disponible en línea: <https://kk.birmiss.com/marsilio-ficino-%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84-%D0%B4%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B-D%D1%83%D1%88%D1%8B-%D2%93%D0%B0%D0%BB%D1%8B%D0%BC-%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%B0%D0%B-D%D1%81/>

Bonnat, Léon-Joseph. *Autorretrato de Velázquez*. 1898. Aguafuerte sobre papel verjurado. Disponible en línea: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato-de-velazquez/15041651-2cac-4ff3-bbfe-54835f7ce514>

Borromini, Francesco. *Pórtico con friso de Borromini*. 1643-50. Escayola. Accademia Nazionale di San Luca. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/portico-with-borromini-s-frieze-francesco-borromini/YgEJARyEyI7bVw>

Borromini, Francesco. «Tavola/Tabula XXX. Diverso pensiero per l'antecedente orologio non eseguito». *Opus Architectonicum*. Roma, 1725. Edición de Sebastiano Giannini. Disponible en línea: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t7gr0s82q&view=1up&seq=7>

Botticelli, Sandro. *La primavera* (detalle con Venus). 1480. Témpera sobre madera. Gallerie degli Uffizi, Florencia, Italia. Disponible en línea: <https://www.uffizi.it/en/artworks/botticelli-spring>

Bovinet, Edme (grabador) / Bonneville, François (dibujante). *Jacques René Hébert*. 1796. Aguafuerte. Musée Carnavalet, Histoire de Paris. Disponible en línea: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/jacques-rene-hebert-0#infos-principales>

Boyle, Casey. *Spatial Rhetorics & Locative Media – E 388M. Linedraw*. 2014. casey-boyle.net. Disponible en línea: <http://caseyboyle.net/wp-content/uploads/2014/08/line-draw.jpg>

Boyle, Casey. *Writing with Sound, RHE 330C. WireframeSoundwaves\_01*. 2014. casey-boyle.net. Disponible en línea: [http://caseyboyle.net/wp-content/uploads/2014/08/Go-MediaArsenal\\_WireframeSoundwaves\\_01.jpg](http://caseyboyle.net/wp-content/uploads/2014/08/Go-MediaArsenal_WireframeSoundwaves_01.jpg)

Boyvin, René. *Retrato de Aristóteles*. 1566. Grabado. Rijksmuseum, Ámsterdam, Países Bajos. Disponible en línea: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-2007-360>

Bracquemond, Félix. *Portada para “Las flores del mal”*. 1857. Grabado a punta seca. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos. Disponible en línea: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345642>

Buchhorn, Ludiwig. *E.T.A. Hoffmann*. Lápiz sobre papel. Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Fotógrafo: Volker-H. Schneider. Disponible en línea: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=756268&viewType=detailView>

Buñuel, Luis. *Un perro andaluz* (fotograma con mano y hormigas). 1929. Película cinematográfica. Producida por Luis Buñuel. Imagen disponible en línea: <https://thefilmstage.com/restoration-of-luis-bunuel-and-salvador-dalis-un-chien-andalou-expands-vision-of-decades-old-masterwork/>

Buñuel, Luis. *Un perro andaluz* (fotograma con Pierre Batcheff). 1929. Película cinematográfica. Producida por Luis Buñuel. Imagen disponible en línea: <https://thefunambulist.net/cinema/cinema-dream-as-true-horror-un-chien-andalou-by-luis-bunuel-and-salvador-dali>

Buonarroti, Michelangelo. *Estudio para la cabeza de Leda*. H.1530. Lápiz rojo sobre papel. Casa Buonarroti, Florencia, Italia. Disponible en línea: <https://www.casabuonarroti.it/wp-content/uploads/2018/12/Studi-per-la-testa-della-Leda-1170x487.png>

Buonarroti, Michelangelo. *Tondo Taddei* 1504-05. Relieve en mármol. Royal Academy of Arts, Londres, Gran Bretaña. Imagen disponible en línea: <https://www.royalacademy.org.uk/article/how-to-read-it-michelangelo-taddei-tondo>

Cadell and Davies, Horsburgh, John o Bell, R.C. *Perfil de Adam Smith*. 1811. Impresión copia de un medallón de 1787 por James Tassie. Disponible en línea: <https://storymaps.arcgis.com/stories/bfd0dbde050c43d8a0cb452382de9171>

Cellini, Benvenuto. *Un sátiro*. 1544-45. Pluma, tinta y tiza negra sobre papel verjurado. Woodner Collection, Patrons' Permanent Fund. National Gallery of Art, Washington DC, Estados Unidos. Disponible en línea: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.73890.html>

Cantú, César. «Linneo». Ilustración en *Historia Universal*, traducción por Nemesio Fernández Cuesta. Madrid. 1930. Biblioteca de la Facultad de Derecho y Ciencias del Trabajo de la Universidad de Sevilla. Fotografía disponible en línea: <https://www.acercaciencia.com/2013/02/01/el-trabajo-de-los-taxonomos/>

Castagno, Andrea del. *Dante*. 1448-49. Fresco. Gallerie degli Uffizi, Galería de estatuas y pinturas San Pier Scheraggio, Florencia, Italia. Disponible en línea: <https://images.uffizi.it/production/attachments/1584787827644289-andrea-del-castagno.jpg?ixlib=rails-2.1.3&w=2500&h=2500&fit=unset&crop=center&fm=pjpg&auto=compress>

Cave, Edward (editor). *The Gentleman's Magazine. For May 1759*. 1759. Publicación periódica. Londres, Gran Bretaña. Considerado el primer periódico de la historia. Imagen disponible en línea: <https://www.prepressure.com/printing/history/1700-1749>

Chillida, Eduardo. *Homenaje a Heidegger*. 1970. Xilografía japonesa. Disponible en línea: <https://www.van-ham.com/en/datenbank-archiv/eduardo-chillida-homenaje-heidegger.html>

Cipriani, Giovanni Battista. *Composición mitológica con Cronos y harpías*. Ailsa Mellon Bruce Fund. National Gallery of Art, Washington D.C., Estados Unidos. Disponible en línea: <https://www.nga.gov/global-site-search-page.html?searchterm=1992.73.1.a>

Comas, Sebastián. *Naipes "El Ciervo" N°3*. h.1848. Baraja de naipes coloreadas con estarcido. Disponible en línea: <https://www.wopc.co.uk/spain/comas/>

Conan Doyle, Arthur. *Strand Magazine Vol. 2, No. 7, July 1891*. 1891. Editado por G. Newnes, Londres, Gran Bretaña. Disponible en línea: <https://www.flickr.com/photos/43021516@N06/8346258029/in/photostream/#!/www.torontopubliclibrary.ca/programs-and-classes/exhibits/trl-exhibits.jsp>

Cresques, Abraham. *Full 2 de l'Atles català*. 1387. Bibliothèque nationale de France. Disponible en línea: <https://www.loc.gov/resource/g3200m.gct00215/?sp=1&r=0.269,0.976,1.297,0.607,0>

Dalí, Salvador. *L'age D'or*. De la serie *Don Quijote de la Mancha*. 1957. Litografía, acuarela y collage. Edición de Joseph Foret. The Dalí Universe. Disponible en línea: <https://www.thedaliuniverse.com/es/don-quijote-de-la-mancha-libros-ilustrados>

Ddzphoto. *Iglesia de San Miguel, Hamburgo*. 2018. Fotografía digital. Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/es/photos/hamburgo-michel-iglesia-techo-3529333/>

De Carolis, Adolfo. *Edipo re, Edipo a Colono, Antigone di Sofocle*. Torino, 1929. Ilustración. Fuente, Opal Libri Antichi. Disponible en línea: <http://www.opal.unito.it/psix-site/Miscellanea%20di%20testi%20di%20genere%20diverso/Elenco%20opere/imgCol-162aai.pdf>

Díaz Ariño, Borja. *Tessera hospitalis de P. Turullio*. Siglo I a.C. Bronce. Museo Arqueológico Nacional. Del libro: Díaz Ariño, Borja. *Epigrafía latina republicana de Hispania (ELRH)*. Barcelona, 2008. Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona. Disponible en línea: [https://www2.uned.es/geo-1-historia-antigua-universal/EPIGRAFIA/tessera\\_hospitalidad\\_P\\_Turullio.htm](https://www2.uned.es/geo-1-historia-antigua-universal/EPIGRAFIA/tessera_hospitalidad_P_Turullio.htm)

Doré, Gustave. *Capítulo XIX, Don Quixote y Sancho conversan*. 1863. Grabado. Disponible en línea: <https://www.gutenberg.org/files/5909/5909-h/5909-h.htm>

Duchamp, Marcel. *Etant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* (vista interior). 1946-1966 Instalación. © 2000 Succession Marcel Duchamp ARS, N.Y./ADAGP, Paris. Philadelphia Museum of Art (Estados Unidos). Disponible en línea: <https://historia-arte.com/obras/etant-donnes-de-duchamp>

Duchamp, Marcel. *Le Grand Verre. La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. (El Gran Vidrio. Una novia expuesta y puesta al desnudo por sus solteros). 1923. Instalación. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Estados Unidos). Disponible en línea: <https://historia-arte.com/obras/el-gran-vidrio>



Dulac, Germain. *La Concha y el Reverendo* (fotograma con Antonin Artaud). 1928. Película cinematográfica. Producida por Germaine Dulac. Imagen disponible en línea: <https://www.semana.com/cine/articulo/brujeria-y-cine-de-antonin-artaud/78996/>

Descartes, René: L’homme ... et un traité de la formation du fœtus. Du même auteur / Avec les remarques de Louys de la Forge ... sur le traité de l’homme. 1664. Ilustración. Edición de Charles Angot, Paris. Disponible en línea: <https://wellcomecollection.org/works/djdr44mk/images?id=n2zswtzn>

Eisenstein, Sergei. *Acorazado Potemkin* (fotograma con el actor Aleksandr Antonov). 1925. Película cinematográfica. Mosfilm Cinema Concern. Moscú, Rusia. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/battleship-potemkin/yAHhzkxnbVcoYQ>

El Greco (Domenikos Theotokopoulos). *Cristo bendiciendo* (*El salvador del mundo*). 1600. Óleo sobre tela. Scottish National Gallery, Google Art Project. Disponible en línea: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/34183/christ-blessing-saviour-world>

Epicteto. *Copa de figuras rojas ática*. 510 a.C. Terracota. The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California. Disponible en línea: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/12071/epiktetos-attic-red-figure-cup-greek-attic-about-510-bc/>

Ernst, Max. *Sign for a School of Pirates*. 1965. Litografía. Inter-American Development Bank, Washington, Estados Unidos. Max Ernst estuvo fuertemente influido por el psicoanálisis. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/sign-for-a-school-of-pirates/xwFGO3top8YQKw?hl=es>

Escher, Maurits Cornelis. *Bond of Union*. 1956. Litografía. Disponible en línea: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5128737>

Espinosa, Arturo. *Michel Foucault*. Dibujo. Disponible en línea: [www.flickr.com/photos/espinosa\\_rosique/](http://www.flickr.com/photos/espinosa_rosique/)

Faber, Johan. *Retrato de Baruch de Spinoza*. h.1691. Dibujo a pluma. Disponible en línea: <http://blog.despinoza.nl/log/johan-faber-senior-ca-1660-1721-maakte-penteken-ing-van-spinoza.html>

Fernandez, Arman, *Hommage a Duchamp. To and for Rrose Selavy* (chessboard). 1973. Serigrafía sobre Skivertex. Philadelphia Museum of Art. Disponible en línea: <https://www.sangallofineart.it/en/artworks/fernandez-arman-hommage-a-du-champ-to-and-for-rrrose-selavy-scacchiera/>

Feuerbach, Anselm. *El Banquete, según Platón* (segunda versión). 1871-74. Óleo sobre lienzo. Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/das-gastmahl-nach-platon-zweite-fassung-anselm-feuerbach/sQG34z2sZaRmg>

Fichte, Johann Gottlieb. *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre: als Handschrift für seine Zuhörer*. 1794. Edición de Christian Ernst Gabler, Leipzig. Disponible en línea: <https://archive.org/details/grundlagedergesa00fich/page/n3/mode/2up>

Ficino, Marsilio. *Commentarium in Convivium Platonis, de amore*. 1468. Biblioteca Nacional de Austria. Fotografía: Szilas. del libro de E. Kovács Péter. *Hétköznapi élet Mátyás király korában*. Budapest, 2008. Editorial Corvina Kiadó. Fotografía disponible en línea: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Codex\\_Marsilio\\_Ficino.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Codex_Marsilio_Ficino.jpg)

Fidias. *Figura de Iris del frontón oeste del Partenón*. 438-432 a.C. Mármol. British Museum, Londres, Gran Bretaña. Disponible en línea: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1816-0610-96](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1816-0610-96)

Flaxman, John. *El sueño de Atosa* (según la tragedia *Los Persas* de Esquilo). 1795. Grabado en papel verjurado. Davison Art Center, Wesleyan University Middletown, Estados Unidos. Disponible en línea: <http://dac-collection.wesleyan.edu/Obj5638>

Franklin, Benjamin (editor). *Poor Richard's Almanac. For the year of Christ 1733*. 1733. Publicación anual. Filadelfia, Colonia de Pennsylvania. Imagen disponible en línea: <https://www.prepressure.com/printing/history/1700-1749>

Frazer, James. *The Golden Bough*, Volumen I, Parte I, *The Magic Art and the Evolution of Kings* (Portada). (3a edición). Londres, 1920. Editorial Macmillan & Co.

Free-Photos: *Arquitectura, rascacielos, urbana*. 2015. Fotografía digital. Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/es/photos/arquitectura-rascacielos-urbana-768432/>

Frisius, Gemma y Apianus, Petrus. *Schema huius praemissae diuisionis Sphaerarum*. 1539. En el libro de Grant, Edward. *Celestial Orbs in the Latin Middle Ages*, Isis, Vol. 78, No. 2. (Jun., 1987), pp. 152-173. The University of Chicago Press. Disponible en línea: <https://todoelordelmundo.com/tag/harmonia-mundi/>

Friedrich, Caspar David. *Arrecife sobre la playa*. 1825. Óleo sobre lienzo. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/felsenriff-am-meeresstrand-caspar-david-friedrich/cAEs-LFhcTAICw?hl=de>

Froeb, Kai. *Hegel y su filosofía* (Nivel 1). 2002-2020. Ilustración web interactiva. Disponible en línea: <https://es.hegel.net/s0.htm>

Froeb, Kai. *Hegel y su filosofía* (Nivel 2). 2002-2020. Ilustración web interactiva. Disponible en línea: <https://es.hegel.net/s0.htm>

Froeb, Kai. *Hegel y su filosofía* (Nivel 3). 2002-2020. Ilustración web interactiva. Disponible en línea: <https://es.hegel.net/s0.htm>

Gadamer, Hans-Georg. *Die Aktualität des Schönen*. Leipzig, 2012. Editorial Reclam. Disponible en línea: [https://www.buecher.de/shop/20-jahrhundert/die-aktualitaet-des-schoenen/gadamer-hans-georg/products\\_products/detail/prod\\_id/35911123/](https://www.buecher.de/shop/20-jahrhundert/die-aktualitaet-des-schoenen/gadamer-hans-georg/products_products/detail/prod_id/35911123/)

Gaida, Michael. *Iglesia de San Andrés, Düsseldorf*. 2017. Fotografía digital. Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/es/photos/arquitectura-iglesia-2909249/>

Goethe, Johann Wolfgang von. *Aparición del espíritu de la tierra*. 1810-12. Dibujo a lápiz. Klassik Stiftung Weimar. Disponible en línea: <https://blog.klassik-stiftung.de/goethe-als-zeichner/>

Gossaert, Jan. *Retrato de un mercader*. H.1530. Óleo sobre madera. National Gallery of Art, Washington, DC, Estados Unidos. Disponible en línea: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50722.html>

Goya y Lucientes, Francisco de. «Capricho 43: El sueño de la razón produce monstruos» de la serie de los *Caprichos*. 1797-99. Aguafuerte, Aguatinta sobre papel verjurado, ahuesado. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Disponible en línea: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>

Graff, Anton. *Christian Gottfried Körner*. Pintura al óleo. Del libro *Goethe und seine Welt* de Hans Wahl y Anton Kippenberg. Leipzig, 1932 S.130. Insel-Verlag. Disponible en línea: <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:ChristianGottfriedKoernerS130.jpg>

Hébert, Jacques-René (editor). *Le père duchesne n°13*. Paris, Noviembre de 1790. Fuente: [www.theoriedesigngraphique.org](http://www.theoriedesigngraphique.org)

Hobbes, Thomas. *Elementorum philosophiae sectio tertia de cive* (Portada) Paris, 1642. Houghton Library. Disponible en línea: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houghton\\_EC65\\_H6525\\_642e\\_-\\_Hobbes,\\_1642.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houghton_EC65_H6525_642e_-_Hobbes,_1642.jpg)

Hölderlin, Friedrich. Manuscrito de la primera página de su poema *Heidelberg*. Disponible en línea: [https://i2.wp.com/literaturherbstheidelberg.de/wp-content/uploads/2020/07/H%C3%B6lderlin\\_Heidelberg\\_MS1.jpg?w=640&ssl=1](https://i2.wp.com/literaturherbstheidelberg.de/wp-content/uploads/2020/07/H%C3%B6lderlin_Heidelberg_MS1.jpg?w=640&ssl=1)

Koehler, Joseph (publisher). *Fredrich von Schiller*. 1905. Lithograph. Library of Congress. Disponible en línea: <https://www.loc.gov/collections/popular-graphic-arts/?q=friedrich+schiller&st=slideshow#slide-2>

Kubrick, Stanley. *2001, una odisea del espacio* (dos fotogramas que representan el salto de 4 millones de años). 1968. Película cinematográfica. Producida por Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) y Stanley Kubrick Productions. Imagen disponible en línea: <https://medium.com/rreview/2001-a-space-odyssey-explained-228c2d551cbf>

Laercio, Diógenes. (*Vitae et sententiae philosophorum*). *De Vitis, Dogmatibus et Apophthegmatibus Clarorum Philosophorum*. 1692. Amsterdam: Henricum Wetstenium. Disponible en línea: <https://www.pazzobooks.com/pages/books/045183/diogenes-laertius/vitae-et-sententiae-philosophorum-de-vitis-dogmatibus-et-apophthegmatibus-clarorum>



Liotard, Jean-Étienne. *Apolo y Dafne según el grupo en mármol de Bernini en la Galería Borghese de Roma*. 1736. Pastel sobre papel. Rijksmuseum, Ámsterdam, Países Bajos. Disponible en línea: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1195>

Lips, Joh Heinrich. *Retrato de Goethe*. 1779. Tinta. Procedente del libro: Wahl, Hans y Kippenberg, Anton. *Goethe und seine Welt*. Leipzig, 1932. Insel-Verlag. Fotografía disponible en línea: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GoetheTuschzeichnung-JohHeinrichLips1779S87.jpg>

Loponen Marjo. *Sound\_02*. Typographic posters. Disponible en línea: <https://www.typographicposters.com/posters/marjo-loponen/594953641abbc141757a3f9>

Lorrain, Claude. *Port de mer au soleil couchant*. 1639. Óleo sobre lienzo. Paris, Musée du Louvre. Photo (C) RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Gérard Blot. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/harbour-scene-at-sunset-claude-gell%C3%A9-dit-le-lorrain/NgFF8nNNI8z2jg>

Losada Liste, Rafael. *La flor de Venus*. 2019. Serie de ilustraciones perteneciente al trabajo del mismo autor *La Tierra y el Sol*. Geogebra.org. Disponibles en línea: <https://www.geogebra.org/m/z9hzphwd>

Loutherbourg der Jüngere, Philipp Jakob. *Naufragio en una costa rocosa*. Hacia 1760. Óleo sobre lienzo. Art Gallery New South Wales, Australia. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/a-shipwreck-off-a-rocky-coast-philippe-jacques-de-loutherbourg/gQGYuEpik9rDzw>

Loutherbourg der Jüngere, Phillip James De. *Una avalancha en los Alpes*. 1803. Óleo sobre lienzo. Tate Britain, Londres, Gran Bretaña. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/an-avalanche-in-the-alps-phillip-james-de-loutherbourg/WgF-gObe--pi40A>

Mallarmé, Stéphane. Primer estado de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Febrero o marzo de 1897. Manuscrito autógrafo. Disponible en línea: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/bibliotheque-stephane-mallarme-pf1543/lot.160.html>

Malmström, August. *Hadas danzantes*. 1866. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Suecia, Estocolmo. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/dancing-fairies-august-malmstr%C3%B6m/vwEzlg8fF50zZg>

Mancini, Luigi. *Cupola di San Carlo alle Quattro Fontane*. 28 de junio de 2009. Fotografía en la Iglesia obra de Francesco Borromini. On EXPLORE Jul 10, 2009 #164. Frammenti di Roma. Flickr. Disponible en línea: <https://www.flickr.com/photos/luigimancini/3708082028/>

Manet, Edouard. *Retrato de Baudelaire*. 1862. Aguafuerte. Disponible en línea: [https://www.plazzart.com/en\\_NL/buy/post-war-modern-art/edouard-manet-portrait-de-baudelaire-1862-gravure-originale-496415#](https://www.plazzart.com/en_NL/buy/post-war-modern-art/edouard-manet-portrait-de-baudelaire-1862-gravure-originale-496415#)

Marshallengl614 (cargador). *Aleph Clip art*. Imagen digital png. Disponible en línea: <https://www.freepng.es/png-nbc1yj/>

Martin, John (atribuido). *Los ángeles caídos entrando en el Pandemonium, del libro primero de El Paraíso Perdido de Milton*. 1841. Óleo sobre lienzo. Tate Gallery. Disponible en línea: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/martin-the-fallen-angels-entering-pandemonium-from-paradise-lost-book-1-n05435>

McCaskey, John P. *Ejemplar de Novum Organum de 1650 de Francis Bacon*. 2008. Disponible en línea: <https://acalanda.com/2020/01/21/quien-nacio-un-22-de-enero/>

Monteverdi, Claudio. *L'Orfeo*. 1609. Págs. 36 y 37 (entrada de la mensajera). Primera edición de Ricciardo Amadino, Venecia. Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe): Mus.D.249. Disponible en línea: [https://imslp.org/wiki/L%27Orfeo,\\_SV\\_318\\_\(Monteverdi,\\_Claudio\)](https://imslp.org/wiki/L%27Orfeo,_SV_318_(Monteverdi,_Claudio))

NASA, ESA, Beckwith, S. (STScI) and the HUDF Team. *Hubble Ultra Deep Field*. 2003-04. Fotografía. NASA, Washington DC, Estados Unidos. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/big-brother-to-the-milky-way-nasa-jpl-caltech/1wFi75yXrV8ehQ>

Nesci, Alessandro. *Pontormo - Italian Renaissance, Mannerism, drawing portrait, Jacopo Pontormo*. 2018. Carboncillo, grafito, témpera, conté y lápiz sobre papel. Disponible en línea: <https://www.saatchiart.com/art/Drawing-Pontormo-Italian-Renaissance-Mannerism-drawing-portrait-Jacopo-Pontormo/670850/3832020/view>

Newton, Isaac. *Philosophiae naturalis principia mathematica. Volumen 2* (ilustración de la página 341). 1760. Edición de Coloniae Allobrogum: Sumptibus C. & A. Philibert. Disponible en línea: [https://archive.org/details/b30414167\\_0002/page/340/mode/2up](https://archive.org/details/b30414167_0002/page/340/mode/2up)

Numismática Pliego. *Moneda de ocho reales de los Reyes Católicos. AR. Sevilla D Cuadrada*. Disponible en línea: <http://subastas.pliego.eu/index/view-Batch/20972/30a-subasta-online-25-04-17/page:1>

Olson, Randy. *Excavación de Harappa y Mohenjo Daro (Pakistán)*. 2009. Fotografía. En “Faceless”, National Geographic, oct 2009. Disponible en línea: <https://www.nationalgeographic.com/history/article/mohenjo-daro>

Paricio, Elsa. *El idioma analítico de John Wilkins (Fragmento) J. L. Borges* perteneciente al proyecto *Franz Kuhn / Emporio celestial de conocimientos benévolos*. 1985-2079. Fotografía. Disponible en línea: <http://elsaparicio.es/Franz-Kuhn>

Paricio, Elsa. “*Emporio celestial de conocimientos benévolos*” *J. L. Borges* perteneciente al proyecto *Franz Kuhn / Emporio celestial de conocimientos benévolos*. 1985-2079. Ilustración. Disponible en línea: <http://elsaparicio.es/Franz-Kuhn>

Pérez, Celis. *El disco de Odin (serie J.L.Borges)*. 1994. Técnica mixta sobre lienzo. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/el-disco-de-odin-serie-j-l-borges-p%C3%A9rez-celis/mwE9q-DCNzszkA>

Pintor de Menelao (atribuido) Terracota de Stamnos. (h. 450 a. C.) Jarra de terracota. Metropolitan Museum of Art, New York. Disponible en línea: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247341>

Piotti-Pirola, Caterina. *Giordano Bruno*. 1837. Calcografía. Biblioteca comunale di Trento. Disponible en línea: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giordano\\_Bruno.\\_Caterina\\_Piotti-Pirola\\_sculp.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giordano_Bruno._Caterina_Piotti-Pirola_sculp.jpg)

Platón. *La República*. Fragmento de *Los papiros de Oxirrinco. LII 3679*. Siglo III. Disponible en línea: <https://lasoga.org/la-politica-platon-la-utopia-la-realidad/>

Platón. *Symposion* (El banquete). Editio Princeps de Venecia. 1513. Disponible en línea: [https://worddisk.com/wiki/Plato%27s\\_Symposium/](https://worddisk.com/wiki/Plato%27s_Symposium/)

Rahn, Johann. *Teutsche Algebra*. 1659. Págs. 2 y 3. Editado por J.J. Bodmer Bavarian State Library. Disponible en línea: [https://books.google.de/books?id=ZJg\\_AAAAcAAJ&p-g=PA16&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=ZJg_AAAAcAAJ&p-g=PA16&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

Rahn, Johann. *Teutsche Algebra*. 1659. Pág. 19. Editado por J.J. Bodmer Bavarian State Library. Disponible en línea: [https://books.google.de/books?id=ZJg\\_AAAAcAAJ&p-g=PA16&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=ZJg_AAAAcAAJ&p-g=PA16&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

Rahn, Johann. *Teutsche Algebra*. 1659. Pág. 139. Editado por J.J. Bodmer Bavarian State Library. Disponible en línea: [https://books.google.de/books?id=ZJg\\_AAAAcAAJ&p-g=PA16&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=ZJg_AAAAcAAJ&p-g=PA16&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

Sales Meyer, Franz. «The Pilaster Capital». *A Handbook of Ornament*, p. 217. Nueva York, 1920(?). The Architectural Book Publishing Company, New York. Disponible en línea: <https://archive.org/details/handbookofornament00meyeuoft/page/n11/mode/2up>

Sánchez Corredera, Silverio: *Requiem por Eugenio Trias*. 2003. La Nueva España. Disponible en línea: <https://www.lne.es/cultura/2013/02/25/requiem-eugenio-trias/1373768.html>

Schlesinger, Jakob. *Retrato de Hegel*. 1831. Óleo sobre lienzo. Museos del Estado de Berlín. Disponible en línea: <https://www.abc.net.au/news/2019-01-01/georg-wilhelm-friedrich-hegel/10675640?nw=0>



Schor, Christopher. *Serenata en la Piazza di Spagna, Roma* (detalle). 1687. Grabado. Kungliga Biblioteket, Estocolmo. Corelli aparece presumiblemente sobre la pequeña tarima a la izquierda junto al violinista Matteo Fornari. Disponible en línea: [https://www.researchgate.net/publication/296694493\\_How\\_Might\\_Arcangelo\\_Corelli\\_Have\\_Played\\_the\\_Violin/download](https://www.researchgate.net/publication/296694493_How_Might_Arcangelo_Corelli_Have_Played_the_Violin/download)

Sjögren, Clara. *Ludwig Wittgenstein*. Fotografía. Disponible en línea: <https://thereader.mitpress.mit.edu/a-forest-of-symbols-in-conversation-with-andrei-pop/>

Skitterians, Rudy y Peter. *Viena, Belvedere*. 2016. Fotografía digital. Skitterphoto. Pixabay. Disponible en línea: <https://pixabay.com/es/photos/viena-belvedere-entra-da-rom%C3%A1ntico-1822138/>

*Socrates y Diótima*. Relieve en bronce procedente de Pompeya. Siglo I a.C. Nápoles, Museo Nazionale. Disponible en línea: <https://publishing.cdlib.org/ucpresse-books/view?docId=ft3f59n8b0&chunk.id=d0e750&toc.id=&brand=ucpress>

Stella, Joseph. *Retrato de Marcel Duchamp*. 1920. Punta de plata y lápiz sobre papel preparado. Museum Of Modern Art. New York. Disponible en línea: <https://www.moma.org/collection/works/35264>

Stern, Grete. *Retrato de Jorge Luis Borges*. 1951. Fotografía. Disponible en línea: [www.me.gov.ar/efeme/jlborges](http://www.me.gov.ar/efeme/jlborges)

*The Illustrated London News*. Ejemplar del 18 marzo de 1876. Publicación periódica. Londres, Gran Bretaña. Imagen disponible en línea: <https://www.prepressure.com/printing/history/1700-1749>

Tsimpourakis, Dimitris. *530 a.C., La excavación de Eupalinos en la antigua Samos* (en griego). 1997. Ediciones Arithmos, Atenas. Fotografía disponible en línea: [http://www.romanaqueducts.info/picturedictionary/pd\\_onderwerpen/mathematics.htm](http://www.romanaqueducts.info/picturedictionary/pd_onderwerpen/mathematics.htm)

Turner, William. *The Red Rigi*. 1842. Acuarela y gouache. National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/the-red-rigi-j-m-w-turner/xwFy8KRlzdvpw>

Van Gogh, Vincent. *Zapatos*. 1886. Óleo sobre lienzo. Museo Van Gogh, Amsterdam, Países Bajos. (Fundación Vincent van Gogh). Disponible en línea: <https://www.vincentvangogh.org/a-pair-of-shoes.jsp#prettyPhoto>

Velázquez, Diego. *Las Meninas* (Detalle de Velázquez y el lienzo de espaldas). 1656. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Disponible en línea: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edec94ea877f>

Vicq D'Azyr, Felix. *Traite d'anatomie de physiologie*. EPB F694. Plate 19, grabado del cerebro. París, 1786. Disponible en línea: [https://wellcomeimages.org/indexplus/obf\\_images/3f/fe/c592bf873835149835777bebd36.jpg](https://wellcomeimages.org/indexplus/obf_images/3f/fe/c592bf873835149835777bebd36.jpg)

Viola, Bill. *Tempest (study for the Raft)* (fotografía de Kira Petrov). 2005. Vídeo. Galería Natalie Seroussi, París, Francia. Disponible en línea: <https://www.artsy.net/art-work/bill-viola-tempest-study-for-the-raft-1>

Whistler, James McNeill. *Nocturno en gris y oro - Piccadilly*. 1881-83. Acuarela sobre papel. National Gallery of Ireland, Dublin. Disponible en línea: [https://www.whistler-paintings.gla.ac.uk/catalogue/image/?imageid=m0862\\_001&mid=m0862&xml=dat](https://www.whistler-paintings.gla.ac.uk/catalogue/image/?imageid=m0862_001&mid=m0862&xml=dat)

Whistler, Rex. *L'horloge for Charles Baudelaire*. 1924. Tinta china y acuarela sobre papel. The Salisbury Museum. Disponible en línea: <https://salisburymuseum.org.uk/collections/rex-whistler-archive/lhorloge-charles-baudelaire>

Widmann, Lazar. *Cronos llevando dos niños*. 1742. Alabastro. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, Estados Unidos. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/asset/cronus-carrying-off-two-infants-lazar-widmann/GgHSMmA8bziJ4g>

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. 1936. Página manuscrita. Österreichische Nationalbibliothek. Disponible en línea: <https://www.onb.ac.at/ueberuns/presse/presse-meldungen/philosophischer-nachlass-ludwig-wittgensteins-ist-unesco-weltdokumentenerbe>

Yoon, Hyung Min. *Cielo y tierra*. 2015. Escultura en aluminio con acrílico y LED. Reinterpretación de la frase del Tao Te Ching (capítulo 25): «El hombre imita la tierra, la tierra imita al cielo, el cielo imita el Tao y el Tao se imita a sí mismo». Gyeonggi Creation Center. Ansan-si, Corea del Sur. Disponible en línea: <https://artsandculture.google.com/partner/gyeonggi-creation-center>

Zhang Lu. Laozi sobre un buey. S.XVI. National Palace Museum (tech2.npm.gov.tw) Disponible en línea: <http://www.adevaherranz.es/ARTE/UNIVERSAL/EDAD%20ANTIGUA/CHINA/PINTURA/Art%20Pin%20XVI%20DIN%20Ming%20Zhang%20Lu%20El%20maestro%20Laozi%20cabalga%20en%20un%20buey%20M%20Palacio%20Nacional%20Taipei.gif>

Zurbarán, Francisco de. *Agnus Dei*. 1635-40. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado, Madrid. Disponible en línea: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/agnus-dei/795b841a-ec81-4d10-bd8b-0c7a870e327b>